49


UC-NRLF
$B 360 187





BF
AUG 17 1956
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Heft 49.

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

DER FREIBURGER HOCHALTAR

KUNSTGESCHICHTLICH GEWÜRDIGT

VON

DR. FRITZ BAUMGARTEN
PRIVATDOZENT
FÜR KUNSTGESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT FREIBURG I. B.

MIT 5 BILDERTAFELN UND 17 ABBILDUNGEN IM TEXT.

P 1/4 M-
49



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904

Von den **Studien zur Deutschen Kunstgeschichte** sind bis jetzt erschienen:

1. Heft. Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien zusammengestellt von Dr. phil. Gabriel von Térey. 2. 50

2. Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589. Von Dr. Ernst Meyer-Altona. Mit 35 Abbildungen. 3. —

3. Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der Deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Von Dr. Rudolf Kautzsch. 2. 50

4. Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Von Ernst Polaczek. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —

5. Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Von Max Gg. Zimmermann. M. 9 Autotypieen. 5. —

6. Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. 5. —

7. Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Von Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —

8. Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —

9. Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Von Arthur Haseloff. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. 15. —

10. Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Von Artur Weese. Mit 33 Autotypieen. 6. —

11. Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern u. Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Von Dr. Reinhold Freiherr v. Lichtenberg. Mit 17 Tafeln. 3. 50

12. Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Von Dr. Chr. Scherer. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —

13. Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Von A. Stolberg. Mit 3 Netzätzungen im Text u. 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —

14. Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Aufgenommen und beschrieben von Dr. Hermann Schweitzer. Mit 21 Autotypieen und 6 Tafeln. 4. —

15. Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Von Hans von der Gabelentz. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 4. —

16. Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Von Kurt Moriz-Eichborn. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. 10. —

17. Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Von Arthur Lindner. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. 4. —



DER HOCHALTAR DES FREIBURGER MÜNSTERS IN SEINEM JETZIGEN ZUSTAND.

Digitized by Google

Digitized by Google

DER

FREIBURGER HOCHALTAR

Digitized by Google

I.

Hans Baldungs Bildungsgang bis zu seiner Uebersiedelung nach Freiburg.

Im Jahre 1510 war der anno 1354 begonnene Neubau des Freiburger Münsterchors so weit gediehen, dass man den Schlussstein in das Gewölbe setzen konnte. Aber noch fehlte die innere Ausstattung; es fehlte vor allem an einem des neuen Chores würdigen Hochaltar. Der steinerne Unterbau zu letzterem wurde zwar alsbald begonnen und schon im folgenden Jahre (1511) auch glücklich vollendet (vgl. Abschnitt V); doch erst im Dezember 1513 fand die Weihe des Chores und Hochaltars statt, und noch weitere drei Jahre sollte es währen, ehe auch die für den Hochaltar bestellten Gemälde an ihrem Platze waren.

Mit der Herstellung dieser Altargemälde war der jugendliche Maler Hans Baldung beauftragt, der von seiner Vorliebe für grüne Gewänder am eigenen Leib und ebenso auf seinen Bildern den Beinamen Grien führte. Seine Familie stammte aus der kunstsinnigen Stadt Schwäbisch-Gmünd, daher er sich auch gern Gamundianus, d. i. der von Gmünd, benannte.[1] Sein Vater,

---

[1] So z. B. auf der Rückseite des Freiburger Hochaltars. Das G in seinem Monogramm wird gewöhnlich mit dem Uebernamen Grien in Zusammenhang gebracht. Möglich wäre aber immerhin auch, dass dies G auf Gmünd als Heimat des Baldungschen Geschlechts Bezug nähme.

Baldung war offenbar sehr stolz auf seine Herkunft aus dem kunstsinnigen, schwäbischen Reichsstädtchen: das Wappen von Gmünd (Einhorn) war auch das seinige. Rosenberg in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Karlsruher Skizzenbuchs möchte den Beinamen Gamundianus lediglich

Digitized by Google

Johannes, war, so scheint es, als Prokurator des Strassburger Bischofs aus Schwaben nach dem Elsass gezogen[2] und wohnte seitdem zu Weihersheim bei Strassburg, wo Hans der Maler geboren ward.[3] Das Jahr seiner Geburt ist nicht zuverlässig überliefert; es lässt sich nur wahrscheinlich machen, dass sie zwischen 1485 und 1490 fällt.[4] Auch über seinen Bildungsgang sind wir ohne Nachricht. Vermutlich hat er in Strassburg seine Jugend verlebt und von dortigen Malern die erste Anleitung empfangen. Schongauer, dessen Kompositions- und Malweise für die

---

darauf beziehen, dass Baldung in Gmünd seine Gesellenzeit oder ersten Meisterjahre verlebt habe. Aber wie erklärt es sich dann, dass Baldungs juristischer Bruder Kaspar und sein Neffe oder vielmehr Vetter Pius, der gleichfalls Jurist war, sich gleich dem Maler als «die von Gmünd» zu bezeichnen liebten? Vgl. Stiassny, Baldungs Wappenzeichnungen in Coburg, S. 73 f.

[2] Ficker und Winckelmann, Handschriftproben des 16. Jahrhunderts, I, Taf. 15.

[3] Nach Bühlers Chronik, ed. Dacheux 1887, p. 88.

[4] Für die Datierung von Baldungs Geburt kommen die Lichtenthaler Altäre jetzt nicht mehr in Betracht. Die 1902 in Baden Baden tagende Baldung-Kommission hat wenigstens die eine Tatsache klargestellt, dass das Monogramm sowie die Zahl 1496 auf dem linken Innenflügel des Katharinenaltars erst 1830 von dem Restaurator Völlinger hinzugefügt wurden. Ohne dies Monogramm wäre aber Baldung wohl nie in den Verdacht gekommen, diese Tafeln gemalt zu haben, die mit Schongauer eine sehr grosse, mit Baldungs frühesten Arbeiten aber so gut wie gar keine Verwandtschaft verraten. Die ältesten, sicher auf Baldung zurückführbaren Arbeiten sind meines Erachtens einige Holzschnitte in dem 1505 erschienenen «Beschlossen gart des Rosenkrantz Mariae». Aber ein Monogramm führen auch diese noch nicht; das begegnet zuerst auf den Arbeiten von 1507. Er scheint also vor 1507 nicht selbständig gewesen zu sein (vgl Rieffel, Repertorium XV, S. 292 ff.). Dürers Lehrzeit war mit 18 Jahren aus: eine gleich lange Lehrzeit ergäbe 1489 als Geburtsjahr Baldungs, und ich sehe eigentlich keinen Grund ein, es erheblich früher anzusetzen. Die Selbstbildnisse des Meisters stimmen durchaus zu diesem Ansatz: auf dem Sebastiansaltar in Brüssel sieht er etwa 18—20-jährig aus; auf der Kreuzigung hier höchstens wie ein Dreissiger. Diesem Ansatz seiner Geburt widerspricht auch nicht, dass er schon vor dem Oktober 1510 geheiratet hat (vgl. Anm. 17). Warum sollte er nicht als angehender Zwanziger in die Ehe getreten sein? Dürer führte seine Agnes doch auch schon mit 23 Jahren heim. Nur ein Argument steht unserm späten Ansatz von Baldungs Geburt entgegen: Strobel berichtet in seiner vaterländischen Geschichte des Elsasses III, 568, Baldung sei a. 1476 geboren. Als Quelle für diese Notiz citiert er Bühlers handschriftliche Chronik ad annum 1545. Die Excerpte, die Dacheux von dieser im Jahre 1870 verbrannten Chronik gesammelt hat, enthalten die Jahreszahl 1476 nicht. Gleichwohl könnte sie in dem Buche ursprünglich gestanden haben und von Strobel dorther entnommen worden sein. Ist dem so, dann dürfte eben schon Bühler sich über das Geburtsjahr Baldungs in einem Irrtum befunden haben.

Digitized by Google

elsässische Kunst weit über das Jahr 1520 hinaus vorbildlich blieb,[5] ist gewisslich auch Baldungs mittelbarer Lehrmeister gewesen. Die Werkstatt des schon 1491 gestorbenen Meisters konnte er freilich nicht mehr besuchen: aber Schüler von ihm, die in seiner Weise die Kunst pflegten, gab es damals zweifellos in Strassburg. Jedenfalls sind Schongauers Kupferstiche auch unserm Baldung zugänglich gewesen und haben ihn bei mehr als einer Komposition, wie wir sehen werden, unverkennbar inspiriert.[6]

Noch viel inniger aber berührt sich Baldungs Kunst mit der von Dürer, so innig, dass man längst einen Aufenthalt Baldungs in Nürnberg annehmen zu müssen glaubte. Dass die beiden Maler sich persönlich kannten, ja, dass sie einander in Freundschaft zugetan waren, steht fest. Denn als Dürer im Jahre 1520 seine Reise nach den Niederlanden antrat, nahm er auch Holzschnitte und Stiche Baldungs mit, um sie wie die eigenen teils zu verkaufen, teils an hochstehende Personen zu verschenken. Und als Dürer starb, wurde am zweiten Tage nach seinem Tode eine Locke seines Haupthaares abgeschnitten und an Baldung übersandt, der sie bis zu seinem eigenen Tod wie eine köstliche Reliquie in Ehren hielt.[7] Aber für das längere Zusammenleben und Zusammenarbeiten der beiden Freunde in derselben Werkstatt hat sich ein sicherer Beleg bisher nicht

---

[5] Vgl. Dan. Burkhardt, die Schule Schongauers am Oberrhein. Basel 1888.

[6] Rieffel, Repertorium XV, S. 290 ff., macht darauf aufmerksam, dass Baldungs Madonnen in ihrer ausgesprochenen Jugendlichkeit sich enger an Schongauer als an Dürer anlehnen.

Solange die Lichtenthaler Altäre für eine Arbeit Baldungs gelten konnten, war an diesen «Jugendwerken» der Schongauersche Einfluss ordentlich mit Händen zu greifen: die stille, beschauliche Art der Gestalten, ihre knospenartig unentwickelten Gesichter, vor allem ihre überzierlichen, überschmalen Finger wiesen ja unverkennbar auf Schongauer hin. Nun sie nicht mehr für Baldung in Anspruch genommen werden dürfen, steht dieser viel unabhängiger neben dem Colmarer Meister: man vergleiche nur die derben Hände und oft plumpen Füsse Baldungs mit Schongauers zartgliedrigen Gestalten, und man hat mit eins die grosse Verschiedenheit der beiden elsässischen Maler.

[7] Thausing. Dürer I², 177. Genaueres über die aus Baldungs Nachlass stammende Dürerlocke ebenda II, 296 f. und bei M. Rosenberg, Einleitung zu Baldungs Karlsruher Skizzenbuch. Zu Dürers Handel mit des «Grünhansen» Werk in den Niederlanden vgl. Thausing a. a. O. II, 202.

Digitized by Google

auffinden lassen,[8] was umso mehr auffallen muss, als offenkundig der Einfluss des grossen Nürnbergers auf unsern Baldung ein schlechthin bestimmender war: in allem und jedem erinnert Baldungs Kunst an die von Dürer, nur dass auch in diesem Falle der Jünger nicht grösser war als sein Meister. Am beredtesten zeugt wohl für die Verwandtschaft der beiden, dass manche Arbeit Baldungs Jahrhunderte lang für Dürers Werk gelten konnte.

In der Zeichnung und Komposition seiner Bilder verdankte Baldung sein Bestes dem grossen Nürnberger; als Kolorist dagegen ging er bei einem andern Meister in die Schule, der von Farbe und Lichtbehandlung mehr verstand als alle Deutschen des Jahrhunderts, den man nicht mit Unrecht den deutschen Correggio genannt hat, den man auch als Vorgänger Rembrandts und Böcklins bezeichnen könnte, bei Mathias Grünewald.

---

[8] Rieffel (Repert. XV, S. 295) behauptet, die Gemälde Baldungs von 1507, beide einst für die Stadtkirche in Halle gemalt, verrieten durch ihre Nürnberger Porträts, dass Baldung damals wohl schon länger in Nürnberg weilte. Aber mit diesen Nürnberger Porträts liegt die Sache nicht so einfach. Zwischen dem angeblichen Celtes ganz rechts auf dem Sebastiansaltar und dem sicheren Celtes bei Dürer (Titel zu Celtes' Ausgabe der opera Rhosvite von 1501 und zu desselben quattuor libri amorum von 1502) besteht zwar eine entfernte Aehnlichkeit, aber überzeugend ist die Identität meines Erachtens nicht. Der Bart ist bei Dürers Celtes entschieden ein etwas anderer; ausserdem fehlen bei Baldung die Locken, die das auf Baldungs Bild ganz freie Ohr bei Dürer decken. Ich halte dies Porträt auf dem Sebastiansaltar nicht für Celtes; wohl aber scheint mir damit dieselbe Persönlichkeit porträtiert zu sein, wie in dem mittleren Könige auf Baldungs Berliner Dreikönigsaltar, der in demselben Jahre 1507 nach demselben Halle geliefert wurde wie der Sebastiansaltar, sodass es nahe liegt, in diesem beidemal porträtierten vornehmen Herrn den Auftraggeber und Stifter der beiden Altäre zu vermuten. Rieffel a. a. O. möchte in diesem König den Maler Michael Wolgemut (geb. 1434) und damit eine zweite Persönlichkeit des damaligen Nürnbergs erkennen. Aber Rieffel muss selbst zugeben, dass ein 73-jähriger Greis so nicht aussieht; Baldung hat ihn nach seiner Ansicht jugendlicher dargestellt als er anno 1507 aussah. Aber auch abgesehen von dieser immerhin gewagten Annahme scheint mir zwischen den Bildnissen Wolgemuts (vgl. Thausing, Dürer, I, S. 93) und diesem Könige Baldungs keinerlei «unverkennbare» Aehnlichkeit zu bestehen. Die von Rieffel auf diesen Bildern konstatierten Porträts berühmter Nürnberger kann ich also vorläufig als solche nicht gelten lassen. Dafür aber, dass Baldung in den Jahren 1504—7 in Nürnberg als Dürers Schüler und Gehilfe weilte, scheint der Umstand, dass Dürers Gemälde von 1504 dem jüngeren Maler so genau bekannt war, allerdings zu sprechen; denn dass es ihm aufs genaueste bekannt war, zeigt der erste Blick: man vergleiche nur die Rolle, die auf beiden Bildern das ruinenhafte Mauerstück in der Mitte als Hintergrund für den stehenden König spielt.

Digitized by Google

Er stammte aus Aschaffenburg, war 20 bis 30 Jahre älter als Baldung, lebte meist in Mainz, arbeitete aber auch für das Elsass. In denselben Jahren, während deren Baldung mit der Herstellung des Freiburger Hochaltars beschäftigt war, malte Grünewald für die Antoniterabtei zu Isenheim im Elsass das Hauptwerk seines Lebens, den grossen Altar, der jetzt im Unterlindenmuseum zu Colmar steht.[9] Der Verkehr über den Rhein, von Colmar nach Freiburg, war in jenem Jahrhundert ein sehr reger: Baldung hat aller Wahrscheinlichkeit nach die Arbeit des Aschaffenburgers verfolgt, und so dürfte es kaum Zufall sein, dass sich gerade am Freiburger Hochaltar das Erwachen seines Gefühls für Beleuchtungseffekte beobachten lässt (s. u.). Aber auch in mancher charakteristischen Einzelheit zeigt er von Grünewald sich abhängig, im schillernden Glanz der Gewänder, im phantastischen Moosbehang seiner Märchenbäume, in der Bildung des Gewölks. Janitschek[10] hat schwerlich zu viel behauptet: «Grünewald ist es, der die eigentliche Natur Baldungs entbindet.» Leider war unser Baldung nicht der Mann, um auch das gewaltige Temperament, die stürmische Kraft, die religiöse Glut des Aschaffenburger Meisters sich anzueignen; neben Grünewald wie neben Dürer erscheint er immer nur als zweite Grösse.

Die frühesten Proben seines Könnens gab Baldung als Buchillustrator. Im Jahr 1505 beteiligte er sich am Buchschmuck für einen «Beschlossenen Gart des Rosenkrantz Mariä», der in zwei Bänden zu Nürnberg bei Pinter erschien.[11] Im gleichen Jahr und ebenfalls in Nürnberg kam ein speculum passionis heraus, dessen vorzüglichste Holzschnitte wieder von Baldung

---

[9] Ueber die einstige Gestalt dieses jetzt trostlos zerstückelten Altars vgl. meinen Aufsatz in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XIV (1903), S. 282 ff.

[10] Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 400.

[11] Sicher von Baldung ist besonders eine Darstellung der Kreuzigung, die ihn ganz im Fahrwasser Dürers zeigt. Es ist Blatt 202 des I. Bandes [Abb. 1] Rieffel stellt im Repertorium XV, S. 293, zusammen, welche Abbildungen ihm baldungisch scheinen: bei den kleineren Holzschnitten, die er z. T. ebenfalls für Baldung in Anspruch nimmt, scheint mir aber alle Sicherheit der Zuweisung zu mangeln. Dasselbe gilt meines Erachtens von zwei Handzeichnungen aus dem Jahre 1504, die v. Térey (Handzeichnungen des H. Baldung S. 4) als Erstlingswerke des Meisters in Anspruch nehmen möchte.

Digitized by Google

stammen.[12] Im Jahr 1507, wo er zuerst als selbständiger Meister sein Monogramm auf seine Werke setzt, schuf er seine zwei frühesten Altargemälde für eine Kirche in Halle: sie stehen gleich den Holzschnitten dieser Jahre ganz unter Dürer'schem Einfluss, machen durchaus den Eindruck, als seien sie in Nürnberg geschaffen.[13]

Das Ende seiner Nürnberger Lehrzeit ist wie diese selbst in Dunkel gehüllt. Möglicherweise kehrte er noch in demselben Jahre



Abb. 1. H. Baldung. Aus dem «Beschlossenen Gart des Rosenkrantz Mariä». (Nürnberg 1505.)

1507 in die elsässische Heimat zurück[14] und erhielt so Gelegenheit, den Kaiser Maximilian während seines Aufenthalts in

---

[12] Rieffel, a. a. O. S. 294.

[13] Vgl. o., Anm. 8. Eisenmann, in Meyers allg. Künstlerlexikon II, S. 617, vermutet, dass Baldung damals auch unter Dürers Augen die in Florenz befindliche Kopie von Dürers Adam und Eva malte. Möglich, aber nicht beweisbar. v. Térey (Handzeichnungen des Hans Baldung S. 7) nimmt mit Bestimmtheit an, dass diese Kopien nicht von Baldung stammen.

[14] Eisenmann a. a. O. meint zwar, er hätte von 1507 bis 1509 Dürern zur Seite gestanden, als dieser den Hellerschen Altar schuf. Thausing (II, 20) nimmt dagegen an, dass bei den Seitenflügeln dieses Altars Hans Dürer seinem Bruder half.

Digitized by Google

Strassburg zu konterfeien.[15] Jedenfalls kaufte er sich im Frühjahr 1509 in das Strassburger Bürgerrecht ein,[16] und zu Allerheiligen des nächsten Jahres (1510) hatte er bereits die Schwester eines Kanonikus von Jung St. Peter, Margaretha Herlin, als Hausfrau heimgeführt.[17]

Seit seiner Sesshaftmachung im heimatlichen Strassburg arbeitete er für die Strassburger Drucker in derselben Weise, wie früher für den Nürnberger Verleger Pinter. Zunächst zeichnete er für eine ungenannte Strassburger Offizin das Titelblatt zu Gersons sermo de passione domini, der 1509 in Strassburg erschien, eine herzlich unbedeutende Leistung, die er gleichwohl mit seinem Monogramm signierte. Viel erfreulicher sind die Holzschnitte, die er im folgenden Jahre zu der bei Grüninger in neuer Auflage erscheinenden Predigtsammlung Geilers, genannt «Granatapfel», verfertigte: er lehnte sich dabei aufs engste an die Illustrationen an, mit denen der Augsburger Meister Hans Burgkmair im Jahre 1508 dies Andachtsbuch geschmückt hatte. Aber bei aller Abhängigkeit kommt doch seine Eigenart zum Durchbruch, zumal in der Darstellung der Frauen, die er liebreizender, ja fast etwas kokett zu gestalten liebt, obgleich dies nicht eben zum Charakter des Andachts- und Gebetbuches passen will. Die durchsichtige, bestimmte Klarheit, die einen Hauptvorzug seiner Holzschnitte ausmacht, zeichnet schon diese

---

15 Vgl. Baldungs Karlsruher Skizzenbuch, herausgegeben von Rosenberg, Blatt 1. Die beigeschriebene Jahreszahl kann 1501, aber auch 1507 sein, in welchem Jahr der Kaiser Strassburg besuchte. Letzteres Datum passt auch allein zu dem Geburtsjahr Baldungs, wie wir es im Obigen angesetzt haben.

16 Zum Jahre 1509 enthält ein Strassburger Bürgerbuch die Notiz: Item Hans Baldung der moler hat das Burgrecht koufft tertia post quasimodo geniti».

17 Ebenda heisst es ferner zum 31. Okt. 1510: «dem werk unser lieben Frauen schenken Meister Hans Baldung und Margaretha sin ehliche Hausfraue ein schwarz schameloten Karsuckel». Gleichzeitig verbrüderten sich beide «in unser lieben Frauen Bruderschaft». Die offenbar verballhornisierten Worte «schameloten Karsuckel» hat bisher niemand einer Erklärung gewürdigt, aber, wie ich fürchte, auch niemand verstanden. Mein hiesiger Freund und Kollege, Professor Dr. Leonhard, der mit seinem sachverständigen Rat mich auch bei dieser Arbeit wieder getreulich unterstützt hat, erklärt die Worte gewiss richtig als «Messgewand (casucula) aus Kamelshaaren». Vgl. Du Cange zu den Worten camelotum und casucula.

Digitized by Google

Blätter von 1510 in hervorragendem Masse aus. Aehnliche Vorzüge und Mängel zeigen die neuen Holzschnitte, die er 1511 zu dem Gebetbuch hortulus animae für den Verleger Martin Flach in Strassburg zeichnete. Man hat Baldung längst als den hervorragendsten der damaligen Strassburger Buchillustratoren bezeichnet: an dem grossen Ansehen, das die Strassburger Offizinen im 16. Jahrhundert genossen, hat er nicht das kleinste Verdienst.[18]

Ausser diesen Holzschnitten für Bücher schuf er aber auch noch Einzelblätter, darunter eine Hexendarstellung vom Jahre 1510, die uns auf einmal zeigt, welche kühne, wilde Phantastik in diesem Meister schlummerte, die, so lange er hauptsächlich fromme Heiligenbilder schuf, sich nicht entfalten konnte. Das Blatt ist kühn, auch in der Technik:[19] auf braunem Grund ist zunächst mit Schwarz gedruckt, dann aber sind durch eine zweite Platte weisse Lichter aufgesetzt, die ordentlich eine malerische Wirkung hervorbringen. Später in Freiburg hat Baldung noch mehr solche Zweifarbenholzschnitte entworfen.

Während die Zahl seiner sicher beglaubigten Holzschnitte an die 150 beträgt, kennen wir nur vier Kupferstiche von ihm. Sie scheinen alle seinen Jugendjahren zu entstammen, einer trägt das Datum 1507.[20] Baldung liess später diesen Kunstzweig, obgleich er ihn meisterlich beherrschte, vollständig liegen: seine Tätigkeit als Maler und Zeichner scheint ihm lieber gewesen zu sein und ihn völlig beschäftigt zu haben. Möglich aber auch, dass ihm der ausdauernde Fleiss zum Stecher fehlte.

Von Gemälden aus dieser Strassburger Zeit ist eine Geburt Christi von 1510 zu erwähnen, die jetzt in Basel hängt. Der Nährvater Joseph hält darauf eine Kerze, aber eine, die nicht leuchtet; erst in Freiburg lernte es Baldung, ein solches Licht auch als Lichtquelle darzustellen.[21]

---

18 Vgl. darüber R. Muther, die deutsche Buchillustration der Gotik und Frührenaissance, I, 212 f.

19 Abgebildet bei C. von Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes, S. 172

20 Eisenmann, a. a. O., S. 617 und 625 f.

21 Bei v. Térey, Gemälde Baldungs, Nr. 11. Der Kopf des Joseph erinnert an den Berliner Kopf, Térey Nr. 29, der lange für Dürers Werk gehalten wurde: alle Josephe, die Baldung malte, haben Aehnlich-

Digitized by Google

Das gleiche Datum trägt ein anderes Gemälde der Basler Sammlung, das mit ziemlicher Gewissheit unserm Meister zugeschrieben wird. Es befand sich bis 1520 in einer Freiburger Kirche und war auch für einen Freiburger, nämlich den Ratsherrn Gilg Has, gemalt. Mit diesem einflussreichen Freiburger Bürger, der sich, wie wir später sehen werden, als Münsterpfleger um die Herstellung der Freiburger Altargemälde Verdienste erwarb, stand also Baldung schon 1510, schon von Strassburg aus, in Verbindung.[22]

Wichtiger waren zunächst für ihn die Beziehungen, die er um die gleiche Zeit mit dem markgräflich badischen Hofe zu Baden-Baden anknüpfte. Aus dem Jahre 1511 stammt das erste Bildnis, das er von Markgraf Christoph I. herstellen durfte:[23] als Hofmaler dieses hochangesehenen, tadellos gerechten und zugleich kriegstüchtigen Reichsfürsten hat Baldung in den nächsten Jahren mehrfach Mitglieder der markgräflich badischen Familie porträtiert.[24] Selbstverständlich haben diese Beziehungen zum badischen Hofe seinen Ruf erheblich gefördert und seine Kunst weit und breit empfohlen.

Wie diese für den Markgrafen und sein Haus geschaffenen Bilder, so zeigt auch eine andere Arbeit unsern Meister um diese Zeit im Rechtsrheinischen tätig. Im Jahre 1512 malte er nämlich eine Kreuzigung für den Abt des Klosters Schuttern bei Lahr,[25] ein farbenprächtiges, leuchtendes Bild [V. 7]. Mit

---

keit mit diesem famosen Alten. Vgl. das unten über die Geburt am Freiburger Hochaltar Gesagte.

[22] Vgl. R. Stiassny, Kunstchronik N. F. VI, S. 99.

[23] Es war ein Holzschnitt, bei Eisenmann Nr. 144.

[24] Im Jahre 1512 zeichnete er den Markgrafen nochmals und malte danach drei Jahre später das jetzt in München befindliche Porträt. Ins Jahr 1511 scheint das Karlsruher Votivgemälde (Eisenmann Nr. 22) zu gehören, wo die ganze, grosse Familie des Markgrafen vereinigt ist. In diese Familie schaut auch der fünfundzwanzigjährige Fürst, dessen 1515 von Baldung gemaltes Bild jetzt in Wien hängt (Térey, Gemälde Nr. 33): der junge Fürst sieht Christoph I. so ähnlich, dass er sein Sohn sein könnte. Doch hatte Christoph keinen 1490 geborenen Sohn. Auch der 1514 gemalte Ritter hoher Orden, der jetzt in London (Térey, Nr. 30), scheint der markgräflich badischen Familie anzugehören: vielleicht ist es Bernhard III., der älteste Sohn Christophs, der 1514 40 Jahre alt war? Auch das Allianzwappen von Christoph I. und seiner Frau Ottilia von Katzenellenbogen (Térey, Handzeichn. 108 u. 109) stammt gewiss aus dieser Zeit.

[25] Jetzt im Berliner Museum, v. Térey, Nr. 16. Wir kommen bei Besprechung der hiesigen Kreuzigung auf das Bild zurück.

Digitized by Google

diesem Bild, das ursprünglich zweifellos im Schutterner Kloster hing, kommt Baldung schon ganz in die Nähe Freiburgs. Es kann nicht Wunder nehmen, dass die Münsterpfleger an ihn dachten, als sie einen Meister für ihren neuen Hochaltar suchten. Ihre Blicke wurden vielleicht auch dadurch auf Baldung gelenkt, dass Kaspar Baldung, des Malers Bruder, seit 1502, und sein Vetter Pius Hieronymus Baldung seit 1506 als Lehrer des Rechts an der Freiburger Hochschule tätig waren.

II.

Der Arbeitsvertrag zwischen Baldung und der Münsterbauhütte.

Um das umfangreiche Werk, das er für den Freiburger Hochaltar in Auftrag erhielt, besser fördern zu können, siedelte Baldung mit Hausstand und Werkstatt für einige Jahre nach Freiburg über.[26] Der Zeitpunkt dieser Uebersiedelung ist nicht überliefert; sie wird aber schwerlich vor Ende 1512 stattgefunden haben.[27] Der erste Ausweis über eine Zahlung an Bal-

[26] Dafür dass er seinen ganzen Hausstand nach Freiburg verlegte und nicht bloss ab- und zureiste, spricht vor allem der Umstand, dass bei der ersten Zahlung an Baldung auch seiner Frau eine «Hantgifft» ausgesetzt wird (Schreiber, das Münster zu Freiburg, 1826, Beilagen, S. 23). Das hätte man schwerlich getan, wenn sie nicht auch zur Stelle gewesen wäre. Auch spricht die Menge anderer Arbeiten, die Baldung ausser dem Hochaltar in jenen Jahren für das Münster, für Freiburger Zünfte und Adlige fertig stellte, entschieden für seinen dauernden Aufenthalt hier. Endlich musste er am 5. Mai 1517 abermals das Bürgerrecht in Strassburg kaufen: offenbar aus keinem andern Grund, als weil er es durch längere Abwesenheit verloren hatte. Vgl. Eisenmann, a. a. O., S. 618.

[27] Eisenmann und nach seinem Vorgang alle Handbücher nehmen an, dass Baldung schon 1511 nach Freiburg übersiedelte. Eisenmann, a. a. O., S. 617, beruft sich dafür auf eine Notiz im Freiburger Ratsprotokoll, wonach «uff Montag nach Cantate 1511 Hansen von Gmünd etlich eichen und thennins Bucholz wie dz von alter herkommen ist, zue buen vergöndt und geben worden». Daraus musste geschlossen werden, dass Baldung nicht nur 1511 hierhergezogen sei, sondern auch sofort Bürger geworden und sofort auch ein Haus gebaut habe, wozu ihm als Bürger aus dem Stadtwald Bauholz geliefert worden wäre. Aber im Bürgerbuch kommt er nicht vor, und jener Hans von Gmünd ist auch gar nicht der Maler Hans Baldung von Gmünd, sondern ein Hafner, der 1512 Freiburg schon wieder

Digitized by Google

dung durch die Münsterbauhütte datiert erst vom 14. Januar 1513.

Diese Zahlungsausweise, die uns mit einer Ausnahme lückenlos überliefert sind, erlauben einige nicht unwichtige Rückschlüsse auf den leider verloren gegangenen Arbeitsvertrag, den Baldung mit den Freiburger Münsterpflegern im Jahre 1513 abgeschlossen hat; sie seien daher hier nach Schreiber [28] nochmals zusammengestellt.

1513 «1 Pfund 5 Schilling Meister Hans Baldung Hantgifft seiner Frauen von der Vordrung der Tafel halbe uf Fritag nach Hilarii (14. Januar) — 118 Pfund 16 Schilling 2 Pfenning, thut (nach dem damaligen Guldenkurs à 12 1/2 Schilling) 190 Gulden 14 Pfenning Meister Hans Baldung uf die erst Rechnung.»

Vom Jahre **1514** fehlt eine Zahlungsanweisung, was man am einfachsten damit erklärt, dass in diesem Jahre eine Zahlung nicht stattfand. Zum Jahre **1515** lautet die Anweisung: «17 1/2 Schilling Trinkgeld des Baldungs Gesellen von den Tafeln zu malen. — 12 1/2 Pfund Meister Hans Baldung uff Rechnung — 12 1/2 Schilling Meister Hans Baldung von den Schilten zu malen an den Zunftplätzen und von der Visirung zu sant Anna Venster. — Item 25 Pfund Rappen Hans Baldung.»

1516 «31 Pfund 5 Schilling Meister Hans Baldung.»

1517 «Item 3 Pfund 15 Schilling Meister Hans Baldung — Item 3 Pfund 2 1/2 Schilling demselben umb den Hergot

verliess. Die Urkunde darüber konnte ich durch die Güte des Stadtarchivars Dr. Albert einsehen. — Dafür, dass die Uebersiedelung Baldungs nach Freiburg erst gegen Ende 1512 stattfand, scheint mir der Umstand zu sprechen, dass die Skizze für den Christus der Krönung Mariä (v. Térey, Nr. 272 [II, 10]) das Datum 1512, die ganz gleichartige Skizze zu Gott Vater auf eben diesem Bild (v. Térey, Nr. 1 [II, 11]) die Zahl 1513 trägt: offenbar war also der Meister um die Jahreswende 1512/13 mit den Entwürfen zu dem Hauptbild des Altars beschäftigt. Dazu kommt, dass die erste Zahlung an Baldung für das Altarwerk erst im Januar 1513 stattfand; dass der Hochaltar selbst (ohne Bildschmuck) erst am 5. Dezember 1513 geweiht wurde. — Nachträglich sehe ich, dass auch Stiassny (Baldungs Wappenzeichnungen in Coburg, 2. Aufl., S. 16) sich für einen späteren Beginn von Baldungs Freiburger Aufenthalt ausspricht: noch im Jahre 1512 hat er ein Wappen gezeichnet (v. Térey, Nr. 151), das kaum irgend wo anders als in Strassburg geschaffen worden sein kann.

[28] Schreiber, a. a. O., S. 23 ff.

Digitized by Google

uf dem Gotsacker. — Item 1 Pfund 5 Schilling Trinkgeld Baldung Malers Gesellen. — Item 27 ½ Pfund dem Baldung Maler, tut 44 Gulden.»

Das städtische Konzept- oder Missivbuch endlich enthält für **1517** den Entwurf eines «Libding-Kauffs». Die Münsterpfleger bekennen darin, dass sie «von dem ersamen Hansen Baldung dem Maler und Margaretha Härlin seiner elichen Hussfrauen dritthalb hundert Gulden Hauptgut für jeden Gulden 12 ½ Schilling Pfenning guter Friburger Werschaft empfangen und die in unser Frauen Bau schinbaren Nutz und Frommen bewendet.» Dafür geben sie dem Maler und seinem Weib «25 Gulden, allweg 11 ½ Schilling Pfenning für jeden Guldin guter Friburger Werschaft, rechts, jährlichs und angonds (d. i. andauerndes) Libgedings ... uff der hl. drier König Tag im 1518. Jahre nach datum diss Briefs volgende anzufahen ... Doch wenn eins unter den beden Ehgemächten obgemelt abstirbt, so soll der halb Theil dises Libgedings auch ab sin. So sie aber beide sterben, so ist alsdann und soll sin dise Verschribung ganz todt, ab, vernicht und krafftlos ...

Genau diesem Vertrag entsprechend heisst es dann in den Rechnungen der Bauhütte: **1518** «Usgeben uf Lipdings und widerkouffig Zins trium regum 14 Pfund 7 ½ Schilling (Schreiber a. a. O. schreibt irrtümlich Pfund statt Schilling) thut (den Gulden nur zu 11 ½ Schilling gerechnet) 25 Gulden Müntz Hans Baldung Maler.»

Das nächste Jahr (**1519**) und ebenso alle folgenden bis zum Jahre 1548 werden die 25 Gulden nach einem etwas höheren Kurswert, nämlich jeweils 17 Pfund 5 Schilling, an Baldung ausbezahlt.

Der Meister starb zu Strassburg im Jahre 1545[29]. Aber auffallender Weise kommt erst seit dem Jahre 1549 jeweils nur

[29] Strenggenommen war also schon seit 1546 und nicht erst seit 1549 nur noch die halbe Rente zu zahlen. Wie kamen die Freiburger Münsterpfleger dazu, sich so zu ihrem Schaden zu irren? Sie müssen doch erfahren haben, dass Baldung 1545 in Strassburg gestorben war. Warum haben sie ohne Nötigung drei Jahre zu lang die ganze Rente weiter bezahlt? Oder haben sie sie bloss gebucht, nicht aber ausbezahlt? Die schwierige Frage ist von Eisenmann, a. a. O., S. 619, mit grosser Gewissenhaftigkeit geprüft worden. Ehe das Münsterarchiv sich nicht auftut, wird aber in diese Sache wie in so manche andere keine Klarheit zu bringen sein.

Digitized by Google

noch die halbe Rente (8 Pfund 12 Schilling 6 Pf.) zur Auszahlung, bis im Jahre 1552, wo auch Baldungs Witwe starb, die Zahlung überhaupt eingestellt wird.

Die Zahlungen für den Hochaltar beliefen sich also auf folgende Summen in den einzelnen Jahren:

	Pfund	Schilling	Pfennig		Gulden	Pfennig	
1513	118	16	2	oder	190	14	
1514	—	—	—	»	—	—	[30]
1515	37	10	—	»	50	—	(der Gulden zu 13 Schilling gerechnet)
1516	31	5	—	»	50	—	(» » $12\frac{1}{2}$ » »)
1517	31	5	—	»	50	—	(» » $12\frac{1}{2}$ » »)
Summa:	218	16	2	»	340 fl. 14 Pfennig.		

Offenbar lautete der Arbeitsvertrag auf Gulden. Auffallend ist nur die wenig abgerundete Zahlung des ersten Jahres (1513): sie erklärt sich gewiss daraus, dass alle Abzüge, die für voraussichtliche Kursschwankungen, Sporteln etc. gemacht werden mussten, wie üblich, gleich von der ersten Rate abgezogen wurden.[31] Wir dürfen statt 190 fl. 14 Pf. als kontraktlich vereinbarte Zahlung für dies erste Jahr die runde Summe von 200 Gulden in Rechnung setzen, sodass also die Summe aller vertragsmässigen Zahlungen für den Hochaltar von 1513—1517 rund 350 Gulden betragen hat.

Nach Vollendung der Bilder schuldete man dem Meister noch 250 Gulden, aus denen dann ein Leibgeding gemacht wurde.

Der Arbeitsvertrag dürfte also dahin gelautet haben, dass Meister Baldung für das ganze Altargemälde 600 Gulden beziehen sollte, wovon zu Beginn der Arbeit 200 Gulden zu zahlen waren; weitere Zahlungen sollten erst erfolgen, wenn mit der Ausführung mit Farben der Anfang gemacht würde: so lange

---

[30] Für 1514 besitzen wir, wie gesagt, keinen Rechnungsausweis. Fehlt er nur zufällig? Oder fand in diesem Jahre keine Zahlung statt? Ich entscheide mich für letzteres, obgleich natürlich eine Gewissheit hierüber sich nicht erzielen lässt.

Fand 1514 doch eine Zahlung statt, so dürfte sie sich wie in den drei nächsten Jahren auf 50 Gulden belaufen haben.

[31] Dem entspricht es durchaus, dass auch die anno 1518 ausbezahlte erste Prämie des Leibgedings um nahezu drei Pfund niedriger berechnet wurde als die späteren Jahresrenten von demselben Kapital.

Digitized by Google

dann diese letztere im Gange sei, sollten jährlich 50 Gulden zur Auszahlung gelangen. Das nach Vollendung des Altars etwa noch geschuldete Honorar sollte vermutlich in kleinen Jahresraten abgetragen werden.[32] Statt dieser Schlusszahlung in Jahresraten einigte man sich dann aber 1517 auf eine Leibrente.[33] Die Intention dabei war offenbar die, der Münsterkasse dadurch eine Erleichterung zu verschaffen. Allein der hohe Zinsfuss (10 %), sowie die lange Lebensdauer der Eheleute Baldung, brachte es dann freilich mit sich, dass die Bauhütte in 34 Jahren über 800 Gulden statt der allein noch geschuldeten 250 ausbezahlt hat. Die geplante Erleichterung war also in ihr Gegenteil umgeschlagen.

Auch abgesehen von dem an Baldung gezahlten Honorar verraten uns die im Obigen abgedruckten Rechnungsbelege manchen nicht uninteressanten Zug. So entnehmen wir daraus, dass man bei Abschluss des Vertrags auch des Meisters Gattin eine Verehrung von zwei Gulden machte, eine sogenannte «Hantgifft».[34]

Ausserdem erfahren wir daraus, dass Baldung mit Gesellen arbeitete. Es ist das freilich selbstverständlich, wenn man überlegt, welche Fülle von Werken in den Freiburger Jahren aus seiner Werkstatt hervorgingen. Davon unten mehr. Aus dem Umstand, dass 1514 keinerlei Zahlung erfolgte (s. o.) und dem andern, dass die Gesellen erst im Jahre 1515 ein erstes Trinkgeld be-

---

32 Ich möchte das aus dem in vielen Stücken analogen Vertrag entnehmen, den die Baupfleger von St. Martin in Colmar im Jahre 1462 mit dem Maler Caspar Isenmann wegen eines Hochaltarbildes für die dortige Martinskirche abschlossen. Isenmann erhielt danach am Tage, wo der Vertrag abgeschlossen wurde, sofort 1/5 (100 fl.) der ganzen 500 fl. betragenden Summe (pour commencer et à titre des frais préparatoires); darauf während der zweijährigen Arbeitszeit jährlich ein weiteres Fünftel; die bei der Vollendung des Hochaltars noch restierenden 2/5 der Kontraktsumme (200 fl.) wurden dann in 10 Jahresraten von je 1/10 des Betrags allmählich abgezahlt. Vgl. Gérard, les artistes de l'Alsace pendant le moyen-âge, II, p. 195.

33 Eisenmann, a. a. O., S. 621.

34 Dieser hübsche Brauch, der Frau des Künstlers eine «Hantgifft» zu verehren, begegnet öfters im 15. und 16. Jahrhundert. So erhält das Weib und die Gehilfen Rogers van der Weyden, als er 1459 seinen Altar von Cambrai abliefert, zwei Goldstücke (Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei, deutsche Ausg., S. 258); so bekommt Dürers Agnes bei Ablieferung der Apostelbilder an den Nürnberger Rat von diesem 12 Gulden geschenkt. Thausing, Dürer II², S. 283.

Digitized by Google

sehen, dürfen wir gewiss schliessen, dass erst in diesem Jahre die Vorarbeiten abgeschlossen waren und nun die Ausführung in Farben begann, bei der die Hülfe der Gesellen unentbehrlich war. Das von der Bauhütte ihnen Gespendete war nur ein Trinkgeld; die eigentliche Löhnung hatte natürlich Baldung zu leisten. Ueberlegt man, auf wieviel Personen die 1515 und 1517 gespendeten Trinkgelder sich am besten verteilen, so empfiehlt es sich am meisten eine Sechszahl von Gesellen anzu-



Abb. 2. H. Baldung Handz. 30 (vgl. Anm. 39).

nehmen: diese sechs hätten dann zuerst je 70 Pf., zuletzt je 100 Pf. an Trinkgeld eingenommen.

Endlich verraten die Zahlungsnachweise, was wir freilich auch anderweitig wissen, dass Baldung in jenen Freiburger Jahren ausser dem Hochaltar mit noch andern Arbeiten beschäftigt war: von den hier namhaft gemachten Werken ist nur das Annenfenster in der Alexander-Kapelle des Münsters noch erhalten; was es mit dem «Hergot uf dem Gotsacker» für eine Bewandtnis hat, lässt sich nicht einmal vermutungsweise sagen.[35]

---

[35] Es handelte sich offenbar um die Bemalung eines Kruzifixes, wie ein solches auf dem Kirchhof nördlich vom Münster auf einem Bild von

Digitized by Google

Von den Schilden an den Zunftplätzen aber, deren Herstellung wohl mehr einen Tünchermeister als Kunstmaler erforderte, sind nur ganz verwischte Spuren auf die Nachwelt gekommen. Die Nachricht beweist immerhin, dass unser Meister es nicht unter seiner Würde fand, auch ganz gewöhnliches «Schilterwerk» zu besorgen.[36]

Am 5. Dezember 1513 weihte der Generalvikar des Konstanzer Bischofs den noch schmucklosen Hochaltar, wie es in der Urkunde heisst,[37] «zu Ehren der hl. Dreieinigkeit und der Festtage der seligsten Jungfrau, nämlich der Verkündigung, Heimsuchung und Himmelfahrt, ferner der hl. drei Könige, der unschuldigen Kindlein und aller Apostel u. s. w.»[38]

Sieht nicht diese Aufzählung wie ein Programm für den Maler aus? Sie enthält Punkt für Punkt die Darstellungen, die uns am Hochaltar begegnen. Auch die hl. drei Könige, die auf Baldungs Tafeln zunächst zu fehlen scheinen, sind in der geschnitzten Predella zu ihrem Recht gekommen. (Vgl. übrigens, was in Abschnitt VI über das mutmassliche Alter dieser Predellaausschmückung sich ergibt.) Nur eine Aenderung hat sich der Maler gestattet: den bethlehemitischen Kindermord (d. i. sanctorum Innocentium) hat er durch eine Flucht nach Aegypten ersetzt, aus dem gewiss richtigen Gefühl heraus, dass diese Greuelscene die einheitliche Stimmung seiner Weihnachtsbilder schrill durchbrochen hätte.[39]

1685 sich erkennen lässt und vielleicht auch schon 1517 einmal hier errichtet war: der hohe Betrag wird sich aus starker Verwendung von Gold erklären.

36 Diese Zunftplätze befanden sich am Münster zwischen den Strebepfeilern des Langhauses. Die Schilder waren auf die Münstermauer selbst aufgemalt. Zwischen dem 1. und 2., sowie auf der Ostseite des 3. Strebepfeilers auf der Südseite erkennt man noch Spuren dieser Schilder. Vgl. darüber auch Stiassny, Baldungs Wappenzeichnungen in Coburg, 2. Aufl., S. 36 f.

37 Schreiber, a. a. O., Beilagen, S. 22.

38 Dies etc. ist sehr verdriesslich. Die Urkunde ist wie das ganze Münsterarchiv schlechterdings unzugänglich. Die hier von Schreiber unterdrückte Fortsetzung enthält vielleicht auch eine Erklärung dafür, warum die Rückseite des Altars gerade mit der Kreuzigung geschmückt werden musste.

39 Die undatierte Handzeichnung, Nr. 30 bei Térey [Abb. 2], einen rohen Burschen darstellend, der einem Kind mit einem grossen Fleischermesser zusetzt, könnte eine Vorarbeit zu diesem vorgeschriebenen, vom Meister auch versuchten, aber dann glücklicherweise fallen gelassenen Kindermord sein.

Digitized by Google

III.

Die Krönung Mariä und die zwölf Apostel.

Sind die Flügel des Hochaltars geöffnet, so erblickt man ein breites, nahezu quadratisches Mittelbild, die Krönung Mariä darstellend, während jederseits ein schmales Flügelbild mit je sechs Aposteln sich anlehnt.

Die Himmelfahrt und Krönung Mariä [II, 1] leidet an einem Fundamentalfehler: sie ist auf eine Fläche gesetzt, die dem Bild keine Höhenentfaltung gestattete, die nicht, gestattete, durch ein deutliches Unten und Oben Himmel und Erde zueinander in Gegensatz zu bringen. Und doch war das dringend wünschenswert, wenn, wie seit dem 15. Jahrhundert vielfach geschah, die Krönung Mariä mit ihrer Himmelfahrt, ihrem Abscheiden aus dem Kreise der Apostel, kombiniert wurde. Auch Baldung wollte offenbar diese beiden Scenen vereinen. Seine Apostel rechts und links schweben nicht gleich der Maria und den Gestalten der hl. Dreieinigkeit in den lichten Wolken des Himmels, sondern stehen, von der Finsternis dieser Welt umgeben, fest und behäbig auf dem Erdboden. Es hält schwer zu glauben, dass Baldung selbst sich ein Bildformat ausgesucht haben sollte, wobei es ihm unmöglich wurde, die Apostel *unter* die auffahrende Madonna zu stellen und, wie üblich, um das leere Grab zu gruppieren. Ehe wir den Künstler einer so ungeschickten Anordnung für fähig halten, möchten wir lieber einen eigensinnigen Akt der Münsterpflege darin vermuten, die den Maler zwang, auf eine *breite* Tafel ein Bild zu malen, das unbedingt eine *hohe* Tafel verlangt.

Im Jahre 1509 hatte Dürer für den Frankfurter Tuchhändler Jakob Heller sein leider verbranntes Altarwerk mit der Himmelfahrt und Krönung Mariä vollendet. Das Bild [II, 8] kann uns zeigen, wie der Gegenstand angeordnet gehört, damit das Auffahren der Maria klar wird: unten auf der Erde die Apostel um das leere Grab — oben die Trinität die Jungfrau krönend. Die Hauptgruppe oben ähnelt sehr der hiesigen; nur trägt Christus dort eine Tiara und hält die Krone über Mariä Haupt mit beiden Händen. Beide, Vater und Sohn, sind bei Dürer

Digitized by Google

viel göttlicher als auf dem hiesigen Bild. Die Maria schwebt dort erheblich tiefer als Gott und Sohn: auch dadurch wird sie als auffahrende gut kenntlich gemacht, während Baldung bei seinem Bildformat dies nicht auszudrücken vermochte. Dagegen überbietet er seinen Lehrer Dürer in der Darstellung der singenden und spielenden Engelchöre.

Ob Baldung den Hellerschen Altar je zu sehen bekam, muss eine offene Frage bleiben. Bestimmt aber kannte er den zweitletzten Holzschnitt von Dürers Marienleben [II, 9], der 1510 erschien und denselben Vorgang, nur in einer, der andern Technik gemäss vereinfachten Form zur Darstellung brachte. Natürlich hat Dürer auch auf dem Holzschnitt das Blatt hoch, nicht breit gestellt. Die Hauptgruppe ist der hiesigen noch ähnlicher: wir haben hier auch den Regenbogen als Sitz der Gottheiten genau wie auf dem Freiburger Bilde. Auch hält der Christus des Holzschnitts nur mit einer Hand, wie hier, die Krone; er trägt auch statt der Tiara wie hier eine einfache Krone. Die Engel treten dafür noch mehr zurück, offenbar weil der Holzschnitt eine möglichst einfache Komposition unbedingt zur Pflicht machte.

Der Vergleich mit Dürer fällt wie immer für unsern Baldung sehr ungünstig aus. Ganz abgesehen von der unglücklichen Anordnung des Ganzen sind seine Gestalten ungleich weniger göttlich als die Dürerschen. Zumal gilt dies von seinem Christus. Die sonderbare Drapierung seines Gewandes erklärt sich allenfalls aus der Aufgabe, alle Wundenmale Christi, an der Brust, an Händen und Füssen, aufzuzeigen. Aber das rechtfertigt nicht die hässlich verrenkte Stellung des rechten Beines.[40] Christi ängstlich bleiches Gesicht mit dem dürftigen, die Oberlippe frei lassenden Bart, mit der wie von Zahnweh geschwollenen Wange macht

---

[40] Diese Verrenkung kommt auch bei andern alten Meistern gelegentlich einmal vor (z. B. bei Perugino), bei Baldung aber begegnet sie so häufig, dass sie ordentlich als ein Charakteristikum seiner Kunst bezeichnet werden darf. Andere Beispiele solcher Verrenkung findet man auf dem Snewelin-Altar in der Freiburger Kaiserkapelle; auf dem Basler Gemälde Térey, Nr. 17; auf den Holzschnitten bei Muther, a. a. O., Nr. 245 und 247, auf der Handzeichnung Nr. 45 (Térey) und sonst. Auch der Bildschnitzer der Predella [V, 1] hat seinem Mohrenkönig ein à la Baldung verrenktes Bein gegeben.

Digitized by Google

einen gar zu unmännlichen Eindruck.[41] Um Christi Krone schlingt sich ein Dornengeflecht; in der gläsernen Weltkugel auf seinem Schoss spiegelt sich Maria — das sind zwei nicht üble Einfälle. Geziert ist die Art, wie der Heiland die Krone über Maria nur eben antippt: bei Dürer greift er sie fest und sicher, auf dem Hellerschen Altar sogar mit beiden Händen.

Etwas Geziertes hat auch in hohem Masse die Madonna, in der schiefen Haltung des Kopfes, im studierten Niederschlag der Augen und Falten der Hände, deren Schönheit ihr offenbar bewusst ist. Die Kopfbildung erinnert etwas an Schongauers Madonna. Die hässlich hohe Stirn erscheint noch höher, weil die hellblonden Brauen sich kaum abzeichnen.[42]

Während Christi roter Mantel in der Farbe sehr stumpf wirkt, ist Marias Kostüm von strahlender Pracht: ihr Unterkleid ist aus Goldbrokat gewirkt, der Mantel dunkelblaugrün mit grauem Pelzbesatz, was sich zusammen sehr reich und prächtig macht.

Gottvater fällt ebenso durch dunklen Teint auf wie Christus durch zu hellen. Er besitzt ganz die kräftige, dunkle Hautfarbe, wie sie Menschen eignet, die in der hellen Sonnenglut zu arbeiten haben. Er ist von wahrhaft göttlicher Gesundheit, aber es fehlt das Geistige der Gottheit.[43] Sein in Strähnen, nicht in gefälligen Locken angeordnetes Haupt- und Barthaar steigert noch den Eindruck physischer Stärke. Die Oberlippe ist sonderbarer Weise auch bei ihm rasiert. Ueber grünem, mit

---

[41] Die Handzeichnung Nr. 272 [II, 10] ist nach Stiassny (Kunstchronik, 1894, S. 139) «nur ein flaues, charakterloses Produkt des 17. Jahrhunderts»; ich gestehe, dass ich nach den Publikationen v. Téreys den grossen Unterschied zwischen dieser Zeichnung und dem Entwurf zu Gott Vater nicht sehen kann. Jedenfalls geht die Zeichnung auf einen Originalentwurf Baldungs zurück, der Kopf des Christus ist hier viel erfreulicher, strahlender; Arme und Beine dagegen sind womöglich noch verschrobener als auf dem fertigen Gemälde.

[42] Am nächsten steht dieser Madonna die auf der Verkündigung des Snewelinaltars, die vorläufig noch auf der Kustodie verwahrt wird (v. Térey, Nr. 19). Dieser Altar gehört offenbar dem Anfang der Freiburger Zeit an, der Zeit, da Baldung mit der Krönung Mariä beschäftigt war.

[43] Auf der Skizze zu dieser Figur [II, 11], die ausser den Einzelheiten der Kleidung schon alles Wesentliche enthält, ist der Ausdruck erheblich göttlicher: der Kopf ist mehr nach oben gedreht, der Blick milder, die Oberlippe nicht rasiert: kurz er schaut nicht so handwerksmässig aus, wie auf dem fertigen Gemälde.

Digitized by Google

Hermelin gefüttertem Untergewand trägt er einen roten Mantel mit goldgelbem Futter und braunem Pelzbesatz. Sein Zepter ist ein Meisterwerk der Goldschmiedekunst.[44]

Dass wir uns mit diesen drei Gestalten nicht auf dem Erdboden, sondern in des Himmels Räumen befinden, war bei der unglücklichen Anordnung des Bildes schwer auszudrücken; dazu muss die lichte, fast etwas zu lichte Färbung des Hintergrundes, dazu müssen die Engel helfen, die in verschwenderischer Fülle die Gottheit umgaukeln. Man zählt ihrer sechzig und mehr von verschiedener Grösse. Einige sehr niedliche sind darunter: sie vergessen alles um sich her über ihrem Spielen und Singen. Andere wieder sind reizend naiv, z. B. die beiden, die an der grossen Harfe turnen. Viele sind von geradezu ausgelassener Lustigkeit, und wie sie so urfidel in dem Himmel herumpurzeln, machen sie Baldungs Humor alle Ehre. Sie sind fast alle nackt, wie es sich für Engel der Renaissance gehört.[45] Ihre Flügelein sind verschieden gefärbt; ihre Bewegungen nicht immer tadellos: es kommen viele schiefbeinige, viele mit verrenkten oder zu langen Gliedmassen, manche schielende in der Menge vor.

Singende und musizierende Engel hat Baldung ordentlich als Spezialität gemalt: er hatte eine ausgesprochene Schwäche für diese kleinen Himmelsbewohner, die er ganz als harmlose Kinder, ohne allen Anstrich der Heiligkeit, mehr als Amoretten, denn als Engel, bildete.[46] Er brachte sie wiederholt in fast

---

[44] Es erinnert, zumal in seinem gewundenen oberen Ende, an das Zepter, das der Engel der Verkündigung auf dem Snewelinaltar trägt (Térey, Nr. 18): wieder ein Fingerzeig, dass Snewelin-Altar und Krönung Mariä etwa gleichzeitig sein müssen. Vgl. Anm. 42.

[45] Unter den drei mit Kleidern Bedachten fällt besonders der grosse Engel unter Christi linkem Fuss auf: sein Gewand ist grün, seine Kopfbedeckung rätselhaft.

[46] Dürer ist in der Bildung der Engel offenbar sein Vorbild gewesen: mehrere Engelmotive Baldungs sind geradezu von Dürer übernommen. Man vergleiche z. B. den Holzschnitt Eisenmann, Nr. 8 (abgebildet bei Dohme, I, 1, 68) mit Dürers Hexe B. 67; oder die Posaunenengel bei Térey, Nr. 117 mit Dürers Kupfer B. 66. Vielfach decken sich die musizierenden Engel unserer Krönung Mariä mit denen auf den beiden Visierungen 152 und 195 (Térey). Störend wirken sie durch ihren Uebermut und ihre Zudringlichkeit auf dem Schmerzensmann in Freiburg von 1513 (v. Térey, 28) und vor allem auf der Randzeichnung zu Maximilians Gebetbuch (v. Térey, 70), wo ein solcher Amor am Stamme eines Kruzifixes in geradezu beleidigender Lustigkeit seine Turnübungen vornimmt.

Digitized by Google

störender Menge an: so auch hier. Es wuselt und randaliert doch zu arg in diesem Himmel! Und die Engel sind z. B. doch auch zu naseweis, ja beinahe frech, wie sie überall sich durchdrängen, mit Marias Mantel Verstecken spielen, etc. Sie beeinträchtigen zudem die Darstellung des Himmels**raumes**, dem es an Weite und Tiefe, wie an göttlicher Stille in störendem Masse gebricht. Des Himmels Gewölk durch zart gemalte Engelein zu geben, ist ein weitverbreiteter, von Raffael, Murillo u. a. mit Glück verwendeter Gedanke. Aber wo dies gut gelungen ist, sehen wir die Engel sich bescheidener zurückhalten, mehr in Duft verschwimmen, als das auf Baldungs Bild geschieht. Die zahllosen netten Einzelheiten, die wir nach und nach an diesen musizierenden Engeln entdecken, können doch nicht ganz dafür entschädigen, dass die Hauptsache, die stille, sichere Raumwirkung, durch sie verdorben wird. Wie unvollkommen wird infolge dieser Ueberfüllung mit Engeln der Regenbogen sichtbar, auf dem Gottvater und Christus doch sitzen müssen! Ueber der Krone der Maria scheint sich durchs Gewölk ein Ausblick auf die Erde aufzutun; aber wie ungewiss ist auch dieser, der doch auf dem Dürerschen Bild so vorzüglich wirkt.

Die **Apostel** (II, 2 u. 3) musste Baldung, was schon oben bedauert wurde, statt **unter** der auffahrenden Maria **neben** ihr auf gleichem Niveau, auf den Innenseiten der Flügel unterbringen. Damit des Himmels Klarheit auf dem Mittelbild leuchtender wirke, hat er, wie Dürer im Marienleben, seine Apostel auf einen pechschwarzen, nur von vereinzelten Lichtstreifen und einer weissen Taube (rechts neben der Hellebarde) durchbrochenen Nachthimmel gestellt — entschieden glücklich. Auch inhaltlich empfahl sich, wie schon früher gesagt worden ist, diese verschiedenartige Hintergrundsbehandlung: Maria schwebt in Himmelsklarheit, die Apostel sind noch von der Finsternis des Irdischen umfangen.

Es war im allgemeinen nicht üblich, bei der Himmelfahrt Mariä die Apostel einzeln kenntlich zu machen. Da aber Baldung einige derselben durch ihre Attribute ganz deutlich bezeichnet hat, so fühlt man sich versucht, auch für die übrigen bestimmte Namen ausfindig zu machen.[47] Die drei mit Büchern ausge-

---

[47] Wahrscheinlicher dünkt es mir, wie ich nicht verschweigen will, dass sich Baldung nicht bei jeder Gestalt genau bewusst war, welchen der

Digitized by Google

statteten wird man wohl in der Zahl derer suchen müssen, von denen biblische Schriften auf uns gekommen sind. Zieht man dies in Betracht, so ergibt sich als einigermassen wahrscheinlich von links nach rechts folgende Benennung:

I. Auf dem linken Flügel:

1. Juda (mit säuberlich gemaltem Buch),
2. Thomas (mit einem Speer),
3. Paulus (mit einem langen, geraden Schwert, in dessen Knauf eine weibliche (?) Figur eingraviert ist),
4. Jakobus der Jüngere (auffallend jung),
5. Thaddäus (mit einer Keule),
6. Simon Zelotes.

II. Auf dem rechten Flügel:

7. Johannes (in die Lektüre seines Buches versunken),
8. Matthäus (mit einer Hellebarde von ganz herrlicher Arbeit),
9. Philippus (mit der üblichen Kreuzstange),
10. Petrus (mit seinem mächtigen Schlüssel),
11. Andreas (an der Aehnlichkeit mit seinem Bruder Petrus kenntlich),
12. Jakobus der Aeltere (ein rotes Buch mit goldenen Buckeln haltend).[48]

Apostel sie darstellen sollte. Er verfuhr offenbar nicht allzu gewissenhaft: wie hätte er sonst beim heiligen Philippus (9) mit der Darstellung des Haupthaares sich begnügen können? Vgl. damit, dass Dürer auf dem Hellerschen Altar und auf dem entsprechenden Blatt des Marienlebens gar keinen Versuch gemacht hat, die einzelnen Apostel zu kennzeichnen.

[48] Falls die Keule des Thaddäus (5) in Wahrheit den Walkerbaum Jakobus des Jüngeren darstellt, und falls der mit der Hellebarde nicht der Matthäus, sondern der Thaddäus sein sollte, würde sich folgende Benennung mehr empfehlen:

I) Linker Flügel:
1. Jakobus d. Ae.
2. Thomas.
3. Paulus.
4. Simon.
5. Jakobus d. J.
6. Juda.

II) Rechter Flügel:
7. Johannes.
8. Thaddäus.
9. Philippus.
10. Petrus.
11. Andreas.
12. Matthäus.

Digitized by Google

Die beiden Flügel verraten sich als Pendants durch die gleiche Anordnung der Apostel, die in je zwei Dreierreihen hintereinander aufmarschiert sind. Auch im allgemeinen Farbenton sind die beiden Flügel aufeinander abgestimmt: schwarzer Grund, darauf die Gestalten weiss mit wenigen Partien in hochrot. Auch hat man bei beiden Flügeln gleichmässig die Empfindung, dass hier Zeitgenossen porträtiert sind. Sonst aber zeigen die beiden Tafeln mannigfache und nicht bloss oberflächliche Verschiedenheiten. Die Apostel links stehen auf einem braunroten Plattenboden, die rechts auf einem grünen Brokatteppich. Die zur Linken tragen einen scharf abgegrenzten Heiligenschein, während die zur Rechten nur einen hellen Lichtschimmer um das Haupt zeigen. Die Gewandmotive sind auf beiden Flügeln grundverschieden: man vergleiche nur die unruhige Faltenfülle am Mantel des Paulus (3) mit der Sicherheit der Gewandbehandlung bei Petrus (10). Vor allem sind aber die Gesichtstypen verschieden. Links dominieren die Vollbärte mit ausrasierter Mundpartie;[49] rechts haben wir, wo überhaupt Bärte, stets regelrechte Vollbärte. Links sehen sich die Apostel teilweise auffallend ähnlich; rechts dagegen haben wir es mit lauter eigenartigen Gesichtern zu tun; und eigenartig, individuell sind hier auch die Hände gebildet. Die Apostel zur Linken haben samt und sonders etwas Langweiliges, Philiströses: die zur Rechten sind zwar nicht gerade Männer von Geist, aber doch entschieden Persönlichkeiten von gesunder Kraft und starkem Temperament. Kurzum, wenn irgendwo an unserem Hochaltar, so glaubt man vor diesen Apostelbildern zu erkennen, dass Baldung mit Gesellen arbeitete und ihnen starken Anteil an der Ausführung der Bilder gewährte; die Flügel sind wie von zweierlei Meistern gemalt.

Betrachten wir nun noch die beiden Hauptgestalten etwas näher. Auf dem linken Flügel ist dies Paulus. Sein weisses Gewand, aus einem bläulichweissen Leibrock und schneeweissem Mantel bestehend, beherrscht die ganze Bildtafel; der Rock ist an der rechten Hüfte mit einer siegellackroten Rosette ge-

---

[49] **Dass diese Barttracht zu Anfang des 16. Jahrhunderts in guten und besten Kreisen beliebt war, zeigt das Bildnis Christophs I. von Baden, das Baldung im Jahre 1514 in Oel ausführte. Térey, Nr. 34.**

Digitized by Google

schlossen; auch durchbricht eine herabhängende braungelbe Gürtelquaste das einförmige Weiss der antikisierenden Gewandung. Nicht antik[50] und von fragwürdiger Schönheit ist der Knoten auf der rechten Schulter dieses Idealgewandes. Die Falten desselben sind mit grosser Gewissenhaftigkeit angegeben: aber sie sind zu zahlreich, sie wirken zu unruhig. Es fehlt die Klarheit in den Hauptmassen, und alles in allem sitzt das Kostüm dem Apostel herzlich schlecht: er steckt darin wie in einem grossen Sacke. Dass sein müdes, verdriessliches Gesicht mit dem unbarmherzigen, harten Zug um den Mund unserer Vorstellung von Paulus nicht entspricht, bedarf keiner weiteren Darlegung.

Viel erfreulicher ist der hl. Petrus ihm gegenüber. Unter einem weissen Mantel von sicherem, grossem Faltenwurf trägt er eine braune Arbeitsjacke. Die Aermel sind hinaufgestreift, der oberste Knopf am Halse steht offen: so hat er ganz die Erscheinung eines schwer arbeitenden Mannes. Dazu passt seine tiefbraune, gleichsam lederne Haut mit den vorquellenden Adern. Seine Arme sind höchst muskulös; die Finger, von harter Hantierung steif und ungelenk, umkrallen ordentlich den monumentalen Schlüssel. Und wieviel Energie umspielt auch die trutzigen Lippen, welche Leidenschaft flammt aus seinen funkelnden Augen: in dieser Kraftgestalt haben wir es gewiss mit Baldungs eigenstem Werk zu tun. Freilich, die geistige Hoheit, die religiöse Wärme und Innerlichkeit lässt bei seinem Petrus wie bei allen diesen Aposteln viel zu wünschen. Es sind lauter treuherzige Gesellen, wackere Bürger von ehrsamer Zunft: aber wie Träger einer neuen, welterobernden Religion sehen sie wahrhaftig nicht aus. Allenfalls erinnert der Petrus etwas an Dürers Münchener Apostelgestalten: man stelle sie zusammen, und der ganze Abstand zwischen den Biedermännern Baldungs und den geistesgewaltigen Gottesmännern Dürers drängt sich uns überwältigend auf.

---

[50] d. h. wo Vergil (Aeneis VI, 301) das unsäglich verwahrloste Kostüm des Unterweltsfergen Charon beschreibt, sagt er von ihm: sordidus ex umeris nodo dependet amictus. Sollte vielleicht Paulus durch dies derb geknotete Gewand als Mann aus dem Volke kenntlich gemacht werden?

Digitized by Google

IV.

Die vier Weihnachtsbilder.

In der Weihnachtszeit werden die Flügel des Hochaltars geschlossen, und dann kommen vier Weihnachtsbilder [II, 4—7] zur Erscheinung. Die Reihe beginnt mit dem englischen Gruss. Der Vorgang ist in einen etwas rätselhaften Raum verlegt: Säulen mit wunderlich flachen Teller-Kapitälen stützen die gewölbte Decke; in mässigem Abstand von den Kapitälen ist ein Lattengefüge an die Säulen angenagelt, das u. a. zur Befestigung des Betthimmels dient. Man denkt zunächst an Zugstangen, wie sie besonders die Venetianer zwischen ihre Bögen einzuziehen Anlass hatten und wie sie auch auf venetianischen Bildern Carpaccios und Bellinis häufig vorkommen. Aber Zugstangen sind dies nicht. Eine ähnliche Verbindung von Gewölbe, Säulen und horizontalen Verbindungsbalken ist mir nur von altniederländischen Bildern bekannt: weist am Ende diese seltsame Architektur auf ein niederländisches Vorbild? Den Boden des Gemaches decken Marmorfliessen, die stellenweise sehr natürlich gemalte Sprünge aufweisen. Die Anordnung der Figuren ist die übliche, die durch Schongauer kanonisch gewordene: der Engel kniet soweit zurück, dass Maria ihn bloss hören, nicht auch sehen kann. Die Haltung der Figuren ist geziert und z. T. unerfreulich verrenkt, wenn auch lange nicht mehr so unnatürlich und manieriert, wie auf der Verkündigung des Snewelin-Altars (Térey, 18 u. 19). Maria ist eine andere, hübschere als die auf dem Krönungsbild; sie hat jetzt doch Augenbrauen. Das weisse Tuch, das so seltsam über ihrem linken Arme hängt, verdankt seine Anbringung lediglich dem malerischen Bedürfnis nach einer hellen Partie. Ein sehr wunderliches Gesicht macht der Engel;[51] sein Lockenhaar flattert zur Seite unter dem Windeswehen, das von der flatternden Taube des hl. Geistes ausgeht. Das hellgrüne Gewand des Engels

[51] Es erinnert an eine Zeichnung, die v. Térey unter Nr. 14 publiziert hat. Die Aehnlichkeit, die Janitschek (Geschichte d. d. Malerei, S. 407) zwischen dem Engel und der himmlischen Liebe in Frankfurt (v. Térey, Nr. 85) entdeckt, kann ich nicht sehen.

Digitized by Google

schillert wie Seide ganz in der Weise, wie Grünewalds Gewänder zu schillern pflegen. Das schönste an dem Engel ist sein bräunliches Gefieder, das mit unendlichem Fleiss in jeder Feder ausgeführt ist. Interessanter aber noch sind die Beleuchtungseffekte, an denen Baldung sich hier versucht. Auch ein nach niederländischer Weise hochgelegenes Fenster — man denkt unwillkürlich an Grünewalds Lichteinfall auf dem Antonius- oder Sebastiansbild in Colmar — bricht ein wahrer Strom des Lichts herein und zerteilt sich zitternd an den Säulen. Man glaubt ordentlich die Staubatome wirbeln zu sehen. Und mit den Lichtstrahlen dringt Christus selbst, als kleiner Knabe mit geschultertem Kreuz,[52] in das Gemach. Eine zweite Lichtquelle geht von der Kerze auf dem Tische aus: sie reflektiert gut an der Bettgardine. Uebrigens hat man den Eindruck, als ob der Maler dieser neuen Lichteffekte noch nicht recht Meister wäre; in der Tat kommen sie auf der wohl kurz vorher gleichfalls in Freiburg gemalten Verkündigung des Snewelin-Altars noch nicht vor.

Es folgt die Heimsuchung, eines der schönsten von allen seinen Bildern. Die Farben sind kräftig, leuchtend und doch von vollendeter Harmonie. Maria hat hier wieder ein anderes Gesicht als auf der Krönung und Verkündigung. Sie ist hier unendlich lieblich, wie sie beschämt und doch beruhigt ihre Augen niederschlägt. Eine schönere Madonna hat Baldung nie geschaffen, und so ist es nicht zu verwundern, dass gerade diese wiederholt kopiert worden ist.[53] Die etwas hohe Stirn wird gemildert durch den durchsichtigen Schleier, der wie ein zarter Duft auch noch über einen Teil der Landschaft sich

---

[52] Dieselbe Darstellung des mit dem Kreuz zum Fenster eindringenden Christkinds kommt auch sonst vor, so z. B. auf dem Gemälde eines unbekannten altdeutschen Malers in Darmstadt.

[53] Vgl. Schreiber, a. a. O., S. 39: «Schon hundertmal in Nachbildungen vervielfältigt, aber kaum je des Urbildes würdig». Eine solche Nachbildung [III, 6] besitzt Herr August Zinsser in New-York: ein Handwerker soll sie aus Jerusalem mitgebracht haben?! Sie stammt von der Hand des sonst unbekannten Malers N. Zeller, der, wie der Besitzer mir schreibt, ein Schüler Baldungs gewesen sein soll (?). Ein Nikolaus Zeller «des bestendigen Rhats» wurde in Freiburg am 19. Juni 1622 als Bürger aufgenommen; doch zinste er als Krämer, kann also kaum der Maler der Nachbildung sein. Ueberhaupt sieht dieselbe mehr ins 19. als ins 17. Jahrhundert; sie hat etwas von der Ellenrieder an sich.

Digitized by Google

breitet. Auffallend rund grenzt sich das Kinn der Madonna ab: so liebt es Baldung,[54] so fand er es vermutlich bei einem sehr erfreulichen Modell, das er in den Jahren 1514/15 mehrfach, und so auch für unsere Madonna, benutzt hat.[55] Das weisse Untergewand der Maria verrät im Gefältel dieselbe Hand, die an Pauli Leibrock tätig war. Elisabeth trägt ein rotes Gewand mit grauen Pelzstauchern und Saumbesatz vom gleichen Stoff. Gesicht und Hand sind derber, fleischiger, hausbackener als bei Maria. Die Art, wie sie mit überlegenem, welterfahrenem Blick die junge Mutter prüft, ist von grosser Ausdrucksfülle. Köstlich sind auch die kohlfressenden Kaninchen, die Sinnbilder der Fruchtbarkeit. Ganz links lugt noch ein braunes Tier (Hase? Fuchs?) aus einem Erdloch.

Das schönste an dem Bild ist aber doch die Landschaft, die das ruhige Licht des Spätnachmittags bestrahlt. Baldung war gross als Landschafter, ja er war ein Neuerer in dieser Gattung; ist er doch wahrscheinlich der erste Deutsche, der auf seiner in Freiburg 1516 gemalten Marter der hl. Dorothea (Térey, Nr. 56) eine richtige Schneelandschaft mit richtiger Winterstimmung gemalt hat.[56] Und ebenso vielverheissend war, wie er sich auf dem Bamberger Sintflutbild aus demselben Jahre 1516 (Térey, Nr. 57) in der Darstellung des sturmbewegten Meeres versuchte. Die Landschaft der Heimsuchung überrascht durch die Sicherheit, mit der hier die Luftperspektive gegeben ist: der Bergzug rechts verschwimmt ganz im zitternden Duft der Ferne. Die Landschaft würde noch sicherer und klarer in die Tiefe des Raumes zurückgehen, wenn der Baum vorne neben Elisabeth etwas entschiedener, kräftiger gemalt wäre.

Die Elemente der Baldungschen Landschaft sind meist die gleichen wie hier: zunächst mässige Vorhöhen, die z. T. mit Wald

---

[54] Dies in seiner Rundung scharf abgegrenzte Kinn begegnet uns schon auf der Eva von 1510 (Handzeichnung 97), ausserdem auf den Handzeichnungen 49, 68, 69, 112, 138, 212 (bei Térey) und so noch oft.

[55] Ich möchte dies Modell ausserdem bei der Eva, Handzeichnung 29, bei der obscönen Hexe, Handzeichnung 102, und bei dem Traum (?) auf Handzeichnung 202 voraussetzen. Auch die Madonna von 1514 (Térey, 31) scheint mir dasselbe Gesicht, nur de face zu zeigen.

[56] Leitschuh, das Wesen der modernen Landschaftsmalerei, S. 223. Die niederländische Schneelandschaft des Breviarium Grimani (Venedig) dürfte aber doch noch etwas älter sein.

Digitized by Google

bestanden sind, z. T. stark belichtete Rodungen zeigen. Sie umrahmen einen See, an dessen Gestade sich ein Städtchen breitet. Weiter in der Ferne erheben sich schroffe, blaue Berge, etwa von der Formation des Schweizer Jura. Aus dem Alpenvorland, nicht vom deutschen Oberrhein, wie man gemeiniglich sagt, stammen die von Baldung mit Vorliebe verwendeten landschaftlichen Formen. Wiederholt zeigt er in der Ferne die schneebekrönten Alpenberge.[57] Diese über die deutsche Natur gesteigerten, mehr alpinen Umrisse mochten seiner idealen Vorstellung vom heiligen Land entsprechender scheinen; und wie er dachten hierüber auch andere deutsche Meister.[58]

Das dritte Bild der Reihe, die Geburt führt uns aus der freien Natur wieder in einen Innenraum, in den Stall zu Bethlehem. Es ist dunkel im Gelass, viel dunkler als in der Kammer der Verkündigung; das dunkle Bild fällt aus der Reihe ordentlich heraus und durchbricht fast störend in seiner Schwärze die harmonisch heitere Farbenstimmung der übrigen. Die Darstellung des Bethlehemer Kindermords, die ursprünglich, wie wir sahen,[59] für diese Stelle bestimmt war, hätte das nicht getan. Was verleitete wohl unsern Meister, so die Stimmung zu durchbrechen?

Es war, so scheint es, das neue Problem des Helldunkels, das ihn gefangen nahm. Die Sache war damals am Oberrhein, in Deutschland überhaupt, ganz neu; gerade an Darstellungen der Geburt lässt sich aufzeigen, wie eben damals dieser koloristische Fortschritt sich vollzog. Man vergleiche Dürers «Geburt» auf dem Paumgärtner-Altar vom Jahre 1500 oder auf dem betreffenden Blatt des Marienlebens [IV, 3], das zwischen 1504 und 1505 gezeichnet wurde: von Helldunkel noch keine Spur. Der Nährvater Joseph tritt mit einer mächtigen Laterne in den

---

57 Vgl. vor allem die Kreuzigung in Berlin [V, 7].

58 Möglicherweise lernte er diese alpinen Formen bei längerem Aufenthalt in der Schweiz kennen, von dem uns aber sonst nichts überliefert ist. Uebrigens konnte er soviel von den Alpen, als man auf seinen Bildern sieht, auch bei klarem Wetter zwischen Freiburg und Colmar auf der Landstrasse sehen. Und nach Colmar, beziehungsweise nach Isenheim, zu Grünewald hat er sicherlich wiederholt seine Schritte gerichtet. Auch ist wohl selbstverständlich, dass er von Freiburg aus das nahe Basel aufsuchte, wo er erst recht alles sehen konnte, was von schweizerischen Naturformen seinen Bildern anhaftet.

59 Vgl. oben S. 16.

Digitized by Google

Stall; wir sollen uns also vorstellen, dass die Scene zur Nachtzeit spielt. Aber trotzdem herrscht keineswegs nächtliches Dunkel in dem Gelass; von der Laterne aber Licht in den dunklen Raum strahlen zu lassen, das fiel unserm Dürer ganz und gar nicht ein. Ebenso haben wir auf der schon erwähnten[60] Geburt in Basel [III, 1], die Baldung im Jahre 1510 fertig stellte, einfach Tagesbeleuchtung. Nur die Kerze in Josephs Hand will andeuten, dass die Scene zur Nachtzeit spielt; aber Licht geht von dieser Kerze nicht aus, sie leuchtet nicht. Wir sehen, noch im Jahre 1510 war Baldung auf die dankbaren Lichteffekte, die in sonst dunklem Raume das einbrechende Sonnenlicht oder eine künstliche Lichtquelle hervorbringt, nicht aufmerksam geworden. Zwischen 1510 und 1515 gingen ihm die Augen dafür auf: wer hat sie ihm erschlossen?

Dürer schwerlich. Dürer hat, was den Namen Helldunkel verdient, nie geschaffen: selbst sein «Hieronymus im Gehäus» ist doch nur ein sehr schüchterner Anlauf dazu.

Aber Grünewald? Der versteht sich in der Tat meisterlich auf Beleuchtungseffekte, und das, was er gerade ums Jahr 1515 drüben in Isenheim in dieser Beziehung leistete, kann sehr wohl unsern Baldung bestimmt haben, sich auch einmal auf diesem Gebiet zu versuchen.

Grünewald war aber mit nichten der erste, der diese Lichtwirkungen in die Kunst einführte. Im besonderen lässt sich erweisen, dass nicht er zuerst auf den glücklichen Einfall kam, im Stalle von Bethlehem den neugeborenen Christ selbst zur Quelle alles Lichtes zu machen. Und doch besteht gerade hierin, sowie in dem tiefen, nächtlichen Dunkel, das im Raume herrscht, das charakteristisch Neue des Baldungschen Bildes. Dieses inhaltlich wie koloristisch gleich wertvolle Motiv tritt uns zuerst auf einer heiligen Nacht des Niederländers Geertgen van St. Jans aus Haarlem entgegen [Abb. 3].[61] Die Lebenszeit dieses Nieder-

---

[60] Vgl. oben S. 8 und Anm. 21.

[61] Vgl. Zeitschr. f. b. Kunst. N. F. XIII (1902), S. 237 ff., wo Adolf Goldschmidt über dies und einige andere Gemälde aus der Sammlung Kaufmann-Berlin gehandelt hat. Die Abbildung von Geertgens Geburt, die auf Seite 30 gegeben ist, verdanke ich der besonderen Güte der E. A. Seemannschen Verlagsanstalt in Leipzig, der ich auch an dieser Stelle meinen Dank abstatten möchte.

Digitized by Google

länders lässt sich mit genauen Jahren nicht abgrenzen, von 1460—70 ist er nachweisbar. Dass sein Bild erheblich älter ist als der Freiburger Hochaltar, das verrät sich beim ersten Blick: man beachte nur die nach mittelalterlichem Brauch bekleideten Engel. Hier bei Geertgen herrscht nun Nacht in der Hütte, tiefe,



Abb. 3. Geertgen van St. Jan, Heilige Nacht. Berlin (Kaufmann).

pechschwarze Nacht auch draussen auf dem Felde, das man durch die Mauerlücke sieht: aber wie dort draussen von dem schwebenden Engel Licht ausstrahlt über den Abhang, wo die Hirten ihre Schafe hüten, so wirkt im Innern des Stalles das Christkind wie ein Leuchtkörper, scharfes Licht werfend

Digitized by Google

gegen Marias vorgebeugte Gestalt und gegen die Engel zur Linken.

Wie kam der alte Niederländer zu diesem so überaus ansprechenden Motiv? Gedachte er an das prophetische Wort Jesaias (9, 1) «Das Volk, so im Finstern wandelt, siehet ein grosses Licht und über die da wohnen im finstern Lande, scheint es helle»? Erinnerte er sich daran, dass Christus selbst von sich gesprochen: «Ich bin das Licht der Welt»? Oder hielt er sich an die



Abb. 4. Hugo van der Goes, Geburt. Florenz (Maria nuova) (vgl. Anm. 63).

farbenreiche, fabelhafte Schilderung der Geburt, wie sie das apokryphe Evangelium von Christi Kindheit bietet? «In der Stunde der Geburt,» so lesen wir dort,[62] «erfüllte plötzlich die Höhle eine Lichtwolke von solcher Leuchtkraft, dass unsere Augen es nicht aushalten konnten: allmählich aber milderte sich das Licht bis zu dem Grade, dass uns das Kind sichtbar wurde,» — ein Wunder, ganz wie für die Maler ausgedacht. Und doch sehen wir dies echte Malerwunder zum ersten Mal bei diesem

---

[62] J. C. Thilo, codex apocryphus novi Testamenti, Protevangelium Jacobi, S. 247.

Digitized by Google

alten Niederländer dargestellt.[63] In Rembrandts Heimat, in dem Lande des grössten Helldunkelmalers, scheint man zuerst darauf verfallen zu sein. Von dort nahm dies Motiv seinen Siegeslauf nach Deutschland, nach dem Süden. Es gehört zu den ganz glücklichen Einfällen einer gottbegnadeten Malerseele: nachdem es einmal Gestalt gewonnen, konnte es nicht wieder vergessen werden, bestimmte es immer wieder die Künstler bei der Darstellung des Weihnachtswunders.

Unserm Baldung wurde die neue Darstellungsweise wie gesagt zwischen 1510 und 1515 bekannt. Auf seiner hiesigen Geburt versuchte er sich zum ersten Mal darin. Dass ihm die Sache neu, noch wenig vertraut war, ist wohl zu merken. Das leuchtende Christkind erscheint mehr kreidigweiss, als wirklich glühend; und das Licht, das es spendet, ist hart und kalt, umflutet noch nicht warm und weich die beleuchteten Gestalten. Einzelnes ist aber doch schon gut geglückt: so das Spiel des Lichts in den Haaren des Elternpaars, so das Blinzeln des hl. Joseph, der den Lichtglanz nicht ertragen kann, so der Widerschein an Säule und Türbalken und am Maule des allein hier das Tierreich vertretenden Ochsen. Dagegen ist der Ausblick aufs Feld zu den Hirten ganz missglückt; nicht einmal der

---

[63] Eine Vorstufe zu dem als Leuchtkörper funktionierenden Christkind bieten Darstellungen, wo der neugeborene Heiland auf goldstrahlendem Stroh oder von Lichtstrahlen wie von einem mächtigen Heiligenschein umgeben erscheint Das älteste Beispiel dieser Darstellung, auf das mich Herr Jolles (Freiburg) aufmerksam machte, dürfte die Geburt von Petrus Christus sein. 1452 gemalt, jetzt in Berlin [III, 3]. Da Petrus Christus, wo wir ihn kontrollieren können, sich aufs engste an seinen Lehrer Jan van Eyck anlehnte, so ist möglicherweise letzterer der Erfinder dieses Motivs. Vgl. auch Crivellis Geburt in Strassburg (Klassischer Bilderschatz, Nr. 679).

Einen erheblichen Schritt weiter tat dann Hugo van der Goes (1435—1482) auf seinem Bild für Maria nuova in Florenz [Abb. 4]: von den Strahlenbündeln, die wie eine Streu goldenen Strohs dem Christkind als Unterlage dienen, wird auch die knieende Madonna beleuchtet. Im übrigen herrscht aber Tagesbeleuchtung in der Hütte. Ebenso liegen die Dinge auf dem Middelburger Altar Rogers van der Weyden in Berlin. Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei, deutsche Ausgabe, S. 168 und 256.

Ganz nahe dem Helldunkeleffekt auf dem Bilde des Geertgen van St. Jans kommt die Darstellung der Geburt im Breviarium Grimani zu Venedig [III, 5], auch diese doch höchst wahrscheinlich eine niederländische Arbeit, vor 1489 vollendet In der kleinen Ausgabe von Ongania (1903) ist es tav. 27. Herrn Jolles verdanke ich auch diesen Beitrag.

Digitized by Google

Lichtengel dort draussen ist sicher zu erkennen. Auch die Taube des hl. Geistes in dem Nimbus in der Höhe ist zu winzig geraten, und ob die z. T. beleuchteten, z. T. dunkel gehaltenen Gegenstände zu Füssen der Maria Kieselsteine oder sonst etwas vorstellen, lässt sich beim besten Willen nicht sagen. Aber trotz dieser und anderer Mängel hat Janitschek wohl nicht zu viel behauptet, wenn er unser Bild ein «Beleuchtungsstück ersten Ranges» nennt.[64]

Baldung hat die Geburt später noch mehrfach gemalt, und selbstverständlich stets in Helldunkelmanier. So auf dem Aschaffenburger Bild[65] vom Jahre 1520, so besonders effektvoll auf einem erheblich späteren Frankfurter Gemälde [III, 2]:[66] der blendende Glanz des Christkinds ist hier ganz vortrefflich herausgekommen. Endlich begegnet uns dasselbe Motiv in der leider nur bruchstückweise erhaltenen Karlsruher «Geburt»[67] von 1539.

Auf Baldungs Vorgang ist es möglicherweise zurückzuführen, wenn auch Holbein, um das Jahr 1518, wie ich vermute, im nahen Basel eine Geburt [III, 1] malte, wo das Christkind als Leuchtkörper wirkt, wo überhaupt der Effekt des Helldunkels in reichstem Masse ausgebeutet ist. Das Bild hängt jetzt nicht weit von Baldungs Geburt: es schmückt die Universitätskapelle des Freiburger Münsters.[68]

Die Zahl dieser Darstellungen des Weihnachtswunders in der neuen Manier liesse sich leicht noch vermehren. Ich kann darauf nicht weiter eingehen;[69] nur das sei doch ausdrücklich noch bemerkt, dass Correggios berühmte notte in Dresden, die heute gefeiertste Darstellung des Licht ausstrahlenden Christkinds, erst im Jahre 1522, also sieben Jahre nach dem hiesigen

---

64 Geschichte der deutschen Malerei, S. 402.
65 v. Térey, Nr. 75.
66 v. Térey, Nr. 93.
67 v. Térey, Nr. 99/100.
68 Knackfuss, Holbein d. J., Abb. 58.
69 Ich verweise dafür auf A. Goldschmidts schönen Aufsatz a. a. O., wo nur befremdender Weise von dem Auftreten des neuen Beleuchtungseffektes bei den Italienern mit keiner Silbe die Rede ist. Vgl. auch Eisenmann a. a. O., S. 624, der diesen Lichteffekt in der nordischen Kunst nur noch auf der 1516 datierten Anbetung des Meisters vom Tode Mariä zu Köln bemerkt haben will.

Digitized by Google

Baldung gemalt wurde: unserm Meister kam die Kunde vom Helldunkel überhaupt und vom leuchtenden Christkind im Besonderen nicht aus Italien, sondern aus den Niederlanden.

Für das vierte Flügelbild, die Flucht nach Aegypten [II, 7], konnte sich Baldung an zwei berühmte Vorbilder anlehnen. Einmal an Schongauers Kupferstich Bartsch 7 [III, 7] und dann an Dürer, der auf einem Blatt seines 1510 abgeschlossenen «Marienlebens»' [III, 8] denselben Vorgang dargestellt hatte (Bartsch 89). Hat Dürer von Schongauer nach Kräften profitiert, so Baldung von beiden, doch ohne in irgend einem Punkt sklavisch an Schongauer oder Dürer sich zu halten. Sein Handelsmann Joseph hat viel von Dürers Joseph, z. B. die Kapuze und den Krückstock über der Achsel; doch ist er viel greisenhafter, verkrüppelter und vor allem viel jüdischer ausgefallen. Mit seinem schiefen Kopf, den dürren Fingern, der Rechenschnur — oder ist es ein Rosenkranz? — dem schwachen Beinwerk macht er neben der blühenden jungen Mutter eine überaus traurige Figur. Die Madonna unseres Bildes entspricht in der Hauptsache der Schongauers. Das Kopftuch, das schon bei Schongauer etwas an italienische Frauentrachten erinnert, tut dies bei Baldung noch mehr. Baldungisch ist die viel derbere Hand der Maria; ihm allein fallen auch die starken Verzeichnungen bei der Gestalt der Maria zur Last: über den Verbleib ihrer linken Schulter kann man nicht ganz beruhigt sein, ihr linker Arm erscheint zu lang, der rechte aber ist unerhört verrenkt. Der mächtige Heiligenschein Marias begegnet so bei keiner andern Figur des Hochaltars; er kommt wohl auf Rechnung des ausführenden Gesellen.

Was dem Bilde seine besondere Schönheit verleiht, ist abgesehen von den Farben der zur Pforte gebogene Palmenbaum. Ihn entnahm Baldung dem Stiche Schongauers; doch hat er dies Motiv in der glücklichsten Weise weiter entwickelt. Vor allem liess er die übrigen Bäume, die bei Schongauer wie Dürer noch auf dem Bilde sind, entschlossen weg und brachte so das Motiv in dieser Beschränkung erst zu voller Wirksamkeit. Auch sonst änderte er nicht unwesentlich. Nicht Joseph, sondern die Engelchen allein biegen den Baum zur Triumphpforte über der wandernden Familie; und ein Engel ist es, der, auf dem Rücken

Digitized by Google

des Esels stehend, dem Christkind die Datteln darbietet. Diesen Engeln hat er natürlich die Schongauerschen Gewänder und Flügel abgestreift und sie in seiner mehr weltlichen Weise aufgefasst: wie sie durch die Palmwedel kriechen und klettern, sind sie ganz allerliebst.

Das Motiv mit dem Palmbaum geht übrigens wieder auf das schon mehrfach erwähnte apokryphe Evangelium von der Kindheit Christi zurück. «Am dritten Tage der Flucht, so wird dort erzählt, wurde Maria müde und wünschte im Schatten einer Palme ein wenig zu ruhen. Als sie dann von der Frucht der hohen Palme zu essen begehrte, neigte auf das Wort Jesu die Palme ihren Gipfel bis zu den Füssen Mariä, dass sie Früchte davon nehmen konnte».[70]

Wegen des Palmenbaumes musste es sich Baldung versagen, den Hintergrund auch noch landschaftlich zu beleben. Umso fleissiger stattete er den Vordergrund aus. Die Vegetation ist hier mit wahrhaft botanischer Gewissenhaftigkeit gemalt; ein Distelfink, verschiedene Schmetterlinge, eine Weinbergschnecke sind auch gar fleissig hingesetzt. Dies Beiwerk ist hervorragend schön. Und nun die Farben! Vom südländisch strahlenden Abendhimmel hebt sich kräftig die dunkle Palme ab; in leuchtenden Tönen ist auch der blumige Vordergrund gegeben. Sonnenschein herrscht überall; friedliches Glück zieht mit dem heiligen Paar auch in die feindliche Fremde.

Mit Ausnahme des Nachtstücks der Geburt sind die Flügelbilder sichtlich und mit Glück in den Farben aufeinander abgestimmt: ein festliches Rot und ein dunkles Blaugrün dominieren als Haupttöne. Was Komposition und harmonischen Zusammenklang der Farben betrifft, verdienen die Weihnachtsbilder entschieden den Vorzug gegenüber der Vorderseite des Altarwerks.

---

[70] **A. Tappehorn, die Apokryphen, 1885, S. 32.**

Digitized by Google

V.

Die Gemälde der Rückseite.

Die Rückseite des Hochaltars (IV, 1—4), der wir uns jetzt zuwenden, ist in den Farben sehr viel weniger frisch als die Vorderseite. Die Morgensonne, der man früher wohl durch einen Vorhang wehrte, die man aber jetzt, so oft und viel sie will, das Bild ausbleichen lässt,[71] hat hier ihr Werk getan: besonders das Kreuzigungsbild (IV, 1) in der Mitte hat schwer gelitten.

Diese Kreuzigung hält sich noch mehr an die alte, traditionelle Art, wie sie durch Schongauer ihre klassische Fassung gefunden. Von Grünewalds Einfluss ist gerade bei diesem Bild kaum etwas zu spüren; wie unendlich ergreifend die einsame Stille ist, die auf dem Isenheimer Altar den Gekreuzigten umgibt, das war unserem Baldung noch nicht aufgegangen. Er meidet zwar das unwürdige Jahrmarktsgetriebe, das auf den meisten deutschen Kreuzigungsbildern der Zeit sich breit machen darf. Aber die Zahl der am Fuss des Kreuzes versammelten Menschen ist auch bei Baldung noch eine reichlich grosse, und wenn auch die eine oder andere Gruppe recht gut gelungen ist, das Ganze wirkt doch unruhig, unfeierlich.

Es war nicht die erste Kreuzigung, die Baldung in seinem Freiburger Bilde schuf. Schon in dem «beschlossen gart des Rosenkrantz Mariae» von 1505 füllte er ein grosses Blatt mit einem Holzschnitt der Kreuzigung [Abb. 1]. Es ist ein durchaus Dürersches Bild; zumal die Figur am linken Bildrand ist unmittelbar aus einem Kupferstich Dürers (B. 88) entnommen. Mancher Zug erinnert schon hier an das Freiburger Bild: so sind die Schächer auch auf dem Holzschnitt nicht gekreuzigt, sondern nur an die Kreuze gebunden, an denen sie nun mit verzweifelter Anstrengung sich auf und nieder winden. Nicht bei allen Kreuzigungen jener Zeit findet sich dies Motiv; vielfach sind die Schächer geradeso wie Christus selbst gekreuzigt.[72] Es leuchtet aber ein,

---

[71] Die Vorhangstangen sitzen noch, ein Vorhang ist nicht mehr vorhanden; und dabei bilden wir uns ein, besser als unsere Vorfahren für Denkmalpflege zu sorgen!

[72] Z. B. bei Altdorfer, klass. Bilderschatz, Nr. 603. Vgl. ebenda Nr. 26.

Digitized by Google

welche Vorteile die von Baldung regelmässig bevorzugte Fesselung der Schächer bietet: man hat hier ein weiteres Mittel, um den Christ von den Bösewichtern zu unterscheiden; es wird nun auch leichter, den frommen und den gottlosen Schächer auseinander zu halten, indem man den gottlosen sich in trostloserer Weise abmühen lässt; vor allem gewinnt so die Darstellung der drei am Kreuz erhöhten Gestalten an Mannigfaltigkeit.

Auch die naturalistische Bildung der Kreuzesstämme hat der Holzschnitt von 1505 mit dem Freiburger Bild schon gemein. Dagegen ist die Art, wie Christi Beine festgenagelt sind, eine etwas andere. Auf unserem Hochaltar sind die Beine ein wenig nach einwärts gedreht, sodass die Kniee von einanderstehen: diese unschöne Haltung zeigt der Holzschnitt von 1505 noch nicht, dafür ist sie Regel bei allen späteren Kreuzigungen Baldungs.

Das älteste Gemälde Baldungs mit der Kreuzigung ist meines Erachtens das undatierte [IV, 5] in Aschaffenburg.[73] Es ist reich an gänzlich bedeutungslosen Figuren; es besitzt keine einzige Gruppe von annähernd ähnlicher Abgeschlossenheit, wie sie das Freiburger Bild mehrfach aufweist. In der Mitte klafft eine störende Lücke und Leere. Von Beleuchtungseffekten, von einem Abheben der Vordergrundsfiguren gegen einen dunklen Nachthimmel noch gar keine Spur. Das Bild scheint der Zeit zu entstammen, da Baldungs koloristisches Vermögen noch nicht entbunden war. An die Freiburger Kreuzigung erinnert die Maria Magdalena, wie sie mit affektiert gekrümmten Fingern den Kreuzesstamm umklammert: auch der karikierte Henkersknecht, der hinter Christi Kreuzesstamm mit der Keule lauert, kehrt an derselben Stelle, nur noch karikierter, auf dem Freiburger Bilde wieder.

Sehr viel verwandter ist die Berliner Kreuzigung [IV, 7] von 1512:[74] so in der effektvollen Beleuchtung des Gewitterhimmels, so in der Bildung des Gekreuzigten, der Maria Magdalena am Kreuzesstamme. Der uns den Rücken kehrende Krieger am linken

[73] Die auf der Rückseite «von fremder Hand angebrachte Jahreszahl» 1516 scheint mir ein zu später Ansatz. Vgl. v. Térey, Verzeichnis der Gemälde Baldungs, S. 11.

[74] Vgl. oben S. 9, wo [IV, 7] statt [V, 7] zu lesen ist.

Digitized by Google

Bildrand, aus dem «beschlossenen gart des Rosenkrantz» uns schon bekannt, ist leider in dem Freiburger Bild weggeblieben: er trägt unter dem linken Knie eine breite Binde, wohl zum Schutz gegen die Keule, die er in der Linken zu tragen pflegt. Pilatus reitet auf einem derben Schecken mit menschlich gebildeten Augen — so liebte sie Baldung. Die Gruppe Madonna-Johannes ist noch lange nicht so schön zusammengeschlossen wie auf dem Freiburger Bild. Der böse Schächer wird durch qualvolle Verschränkung der Gliedmassen gekennzeichnet. Das Bild wirkt in seiner frischen Farbenpracht wie ein gemaltes Fenster: es lässt uns ermessen, wie sehr das Freiburger Bild, dessen Farben jetzt matt und stumpf sind, durch die Wirkung der Sonne verloren haben muss.

In demselben Jahre 1512 malte Baldung für eine Freiburger Kirche die jetzt in Basel [VI, 2] befindliche Kreuzigung.[75] Sie ist vielleicht schon in Freiburg selbst entstanden, als eine der ersten Arbeiten, die Baldung am neuen Aufenthaltsorte schuf: der Christus mit seinem kummervollen, fast kümmerlichen Gesicht sieht dem des Hochaltares sehr ähnlich. Auch die Gruppe Madonna-Johannes ist hier schon ähnlich zusammengerückt wie am Hochaltar.[76] Der fromme Schächer trägt denselben kecken Schnurrbart auf beiden Bildern; nur seine Beinhaltung ist beidemale eine andere.

Auch die Handzeichnung Baldungs Nr. 100 aus dem Jahre 1514 darf hier verglichen werden, zumal was die Darstellung der Hände anbelangt.

Wahrscheinlich erst n a c h unserm Hochaltar entstand der Dreifarbenholzschnitt Baldungs [IV, 8] mit der Kreuzigung: die Gruppe der Madonna mit Johannes erinnert entfernt an die des Hochaltars; die ihr Tuch gegen die Augen pressende Maria Magdalena kommt ähnlich auch unter den verschleierten Frauen des Hochaltargemäldes vor.

Mit Ausnahme des zuletzt genannten Holzschnittes können alle von uns aufgezählten Kreuzigungsbilder als Vorarbeiten zu

---

[75] v. Térey, Nr. 17.

[76] Der Johannes gleicht übrigens aufs genaueste dem Johannes der Offenbarung auf dem Snewelin-Altar des Freiburger Münsters: auch dieser Altar muss um 1512 geschaffen sein.

Digitized by Google

der Kreuzigung des Hochaltars angesehen werden: die meisten Gestalten finden sich genau so oder doch annähernd so schon auf jenen früheren Bildern.

Besonders geglückt ist auf dem Hochaltargemälde die Gruppe Maria-Johannes. Ueber tiefgrünblauem Mieder trägt Maria einen schneeweissen Mantel und ebensolches Kopftuch. Johannes dagegen ist ganz in Rot gekleidet: Rot und Grün kommen mit Vorliebe zusammen vor. Dass diese Gruppe des Jüngers, der die sinkende Madonna hält, besonders gut gelungen, empfand auch der Freiburger Maler Markus Hermann, der gerade diese Gruppe mit geringfügigen Aenderungen für ein Triptychon kopierte, das sich jetzt in Baden-Baden befindet.[77]

Sehr unerfreulich wie meist die Baldungschen Pferde ist der Schimmel in der rechten Bildhälfte: seine Nüster sitzt falsch. Er trägt keinen Reiter, wird vielmehr von einem Türken am Zügel geführt; er verdankt seine Existenz offenbar dem Wunsche, hier rechts ein Gegengewicht gegen die weisse Masse der Klagefrauen links zu schaffen.

Eine besonders schöne Gestalt besitzt der junge, hochgewachsene Mann mit Essigeimer und Ysop-Stengel rechts von Christi Kreuz: es ist Stephaton oder Calpurnius, wie er wohl in der Legende heisst. Am linken Schienbein trägt er eine rote Gamasche, wohl zum Schutz gegen den reibenden Eimer.[78]

Eine sehr gute Figur macht auch der Bärtige im grünen Wams, der rechts im Vordergrund steht, die Linke am Schwertgefäss, die Rechte an eine stattliche Hellebarde gelehnt. Sein Haar ist in ein Netz gesammelt, seine linke Backe zeigt eine tiefe Schmarre. Baldung hat diese nach vorn geneigte Lanzknechtsgestalt mehrfach verwendet:[79] aber hier haben wir gleichwohl den bestimmten Eindruck, dass es sich um ein Porträt handelt. Der Mann schaut so aus dem Bilde, wie das die Maler gerne tun;

---

[77] Vgl. Z. f. b. Kunst, N. F. XIV, S. 69. wo Rieffel auch die nötigen Lebensnotizen über diesen wunderlichen Freiburger Maler zusammengestellt hat.

[78] Vgl. den jungen Mann am linken Bildrand auf der Berliner Kreuzigung [IV, 7], der einen ähnlichen Beinschutz trägt.

[79] Vgl. den Lanzknecht ganz rechts auf der Auslegung des 2. Gebots von 1516. Muther, a. a. O. II. 239. Desgl. den Bogenschützen ganz rechts auf der Visierung «Schuss auf den Vater». Janitschek, a. a. O., Abb. S. 409.

Digitized by Google

und so dachte Eisenmann[80] daran, in ihm unsern Baldung zu erkennen. Er kam dazu durch das grüne Wams des Mannes, durch seinen Blick, durch das Knäblein, das links von ihm Baldungs Monogramm hält. Aber hat denn dieser robuste Mann mit der knolligen Nase, der derben, etwas hängenden Unterlippe irgendwelche Aehnlichkeit mit den früheren Selbstbildnissen Baldungs? Und sieht der Mann, der hier als Hauptmann und Krieger funktioniert, nicht ganz aus wie ein Mann des praktischen Lebens und ganz und gar nicht einem Maler gleich?

Freilich, solange man unsern Baldung ums Jahr 1476 geboren sein liess,[81] konnte man in dem zarten, bartlosen Antlitz, das im roten Barett hinter dem Kreuzesstamm rechts hervorschaut, nicht wohl den Maler erkennen wollen: denn wie ein Vierziger sieht der nie und nimmer aus. Setzt man aber Baldungs Geburt, wie wir oben (Seite 1) taten, erst zwischen den Jahren 1485 und 1490 an, so fällt diese Schwierigkeit in der Hauptsache weg: ein 26—30 jähriger kann sehr wohl so ausschauen wie der junge Mann im Barett. Es kommt dazu, dass dieser Baldung dem auf dem Sebastiansaltar von 1507 fabelhaft gleicht, dass er ganz aussieht wie ein Maler; dass es passender für ihn ist, bescheiden hinter dem Kreuze herauszuschauen, als so breitspurig sich in den Vordergrund zu stellen, wie der grüne Bärtige dies tut. Endlich ist doch auch von Belang, dass er seine Hand auf die Schulter des Knäbleins mit seinem Monogramm zu legen scheint.

Aber wer ist denn der Bärtige, der sich so breit macht, der so befehlerisch aus dem Bilde schaut, der so in Waffen prunkt? Ein Freiburger Zeitgenosse in massgebender Stellung muss es wohl gewesen sein; ich schlage den hochvermögenden Herrn Balthasar von Tegelin vor, der im Jahre 1516 Bürgermeister war und nicht wohl übergangen werden durfte. Meine Begründung dieses Vorschlags — denn um mehr kann es sich natürlich nicht handeln — gebe ich weiter unten.

Endlich ein Wort über den Titulus auf der Höhe des Kreuzes (Abb. 5). Er ist, was nur sehr selten und, so scheint

80 A. a. O., S. 619 f.
81 Vgl. oben Anm. 4.

Digitized by Google

es, erst seit dem 16. Jahrhundert vorkommt, in drei Sprachen abgefasst, genau wie es die Evangelien melden (Ev. Luc. 23, 38, Joh. 19, 20). Ueberraschen muss zunächst, dass man in einer Gelehrtenstadt wie Freiburg nicht darauf hielt, auch die entsprechenden Lettern zu wählen, also den hebräischen Text mit hebräischen, den griechischen mit griechischen Buchstaben zu schreiben. Offenbar war ein solches gelehrtes Geschreibsel für Baldung und seine Gesellen zu unbequem: sie liessen sich von irgend einem studierten Herrn eine Transskription geben und malten in deutschen Minuskeln die fremdsprachlichen Texte auf den Titulus. Zu oberst gewissenhaft und korrekt, nur natürlich in rechtsläufiger Schrift, das hebräische יהשוע הנצרי מלך היהודים. Grössere Schwierigkeit bereitete merkwürdigerweise die griechische Zeile. Die zwei ersten Worte werden zwar sicher als Σωτὴρ βασιλεύς gelesen. Aber welche missverstandenen griechischen Worte liegen dem Rest zugrunde? Die Bezeichnung Christi als Nazareners und als Juden vermisst man noch. Das letzte Wort scheint nun allerdings aus Ἰουδαίων verstümmelt zu sein. Aber in dem dritten Wort den Nazarener zu entdecken, will nicht gelingen. Gibt man zu, dass die Bezeichnung Christi als Nazareners gefehlt haben kann, dann dürfte vielleicht zu lesen sein: εἰμὶ τῶν Ἰουδαίων. Es kommt nämlich vor, dass der Kruzifixtitulus die Fassung hat: «Ich bin der Juden König».[82] Freilich kommt es nur selten vor. Auch legt der Parallelismus

Abb. 5. Der Titulus von der Kreuzigung Baldungs im Freiburger Münster. Nach einer Pause von Herrn Münsterarchitekt Kempf.

[82] Vgl. F. X. Kraus, christliche Kunst II, S. 312, auf einem Elfenbeindiptychon von Rambona: Ego sum Jesus Nazarenus rex Judeorum.

Digitized by Google

es nahe, dass auch die mittlere Zeile wie die zwei andren nur aus vier Worten bestand. Doch weiss ich eine bessere Lesung vorläufig nicht in Vorschlag zu bringen.

Rechts und links stösst an das Mittelbild der Kreuzigung ein schmales, unbewegliches Flügelbild. Der schräge obere Abschluss dieser Bilder wird nicht wie auf der Vorderseite des Hochaltars (s. u.) durch vergoldetes Schnitzwerk gebildet, sondern ist lediglich nur in grauer Farbe aufgetragen: mehr oder weniger missverstandenes Feigenlaub scheint die Rahmung zu bilden. Jede dieser Seitentafeln zeigt auf tiefschwarzem Hintergrund zwei Heiligenbildnisse [IV, 2 u. 3]. Links steht der Kirchenvater Hieronymus in rotem, mit schmalem, weissem Pelz verbrämtem Kardinalskostüm; sein Löwe hockt vor ihm auf den Hinterpratzen in ganz heraldischer Haltung: [83] Der Heilige hat ihm eben mit einer langen Nadel den Dorn aus der Vorderpfote entfernt. Rechts vom hl. Hieronymus erblickt man, ganz in Weiss gekleidet, Johannes den Täufer. Er zeigt ein überaus robustes Gesicht, nicht unähnlich dem des hl. Andreas auf der Vorderseite. Das Lamm, das er auf seinen Armen hält, fürchtet sich sichtlich vor dem Löwen des Hieronymus.

Auf der schmalen Tafel rechts von der Kreuzigung [IV,3] präsentiert sich höchst stattlich und bärbeissig der Stadtpatron von Freiburg, der hl. Georg, mit dem Stadtbanner. Er ist bis an die Zähne in eine blinkende Rüstung gehüllt, ein Wald von Straussfedern wogt um sein behelmtes Haupt, seine mit Sporen bewehrten Füsse stehen auf einem verwunderlich kleinen Drachen. Links hinter ihm steht auf seinem Rost der hl. Laurentius, als Geistlicher in reichen Priestergewändern, mit breiter Tonsur, ein Buch in der Rechten, die Palme des Märtyrertums in der Linken. Er zeigt ein sehr energisches, eigentümliches Gesicht. Ueberhaupt sind diese Heiligen sämtlich wuchtige, würdige Gestalten, denen eine gewisse Grösse sich nicht absprechen lässt. Zarte Kreislinien um ihre Häupter deuten ihre Nimben an.

---

[83] Vgl. Handzeichnung 119 (v. Térey). Sehr ähnlich dem Hieronymus am Hochaltar ist ein Glasgemälde in der städtischen Sammlung des Rathauses; es könnte nach einer Visierung Baldungs gemalt sein.

Digitized by Google

Die Frage erhebt sich, warum gerade diese Heiligen auf der Rückseite des Hochaltars dargestellt worden sein mögen. St. Georg kann als Stadtpatron, Hieronymus als Schutzheiliger der Universität, zu deren Ausstattung neben anderen Pfarrkirchen seit 1464 auch das Münster gehörte,[84] verstanden werden. Auf Johannes Baptista mag die unmittelbare Nähe der Snewelin- oder St. Johanneskapelle geführt haben. Aber warum gerade der hl. Laurentius hier abgebildet wurde, vermag ich nicht zu sagen. Die von Justitiar Kreuzer in Aussicht gestellte Arbeit über die ehemaligen Altäre des Münsters[85] dürfte wohl die Beantwortung auch dieser Frage bringen.

Die Staffel unter der Kreuzigung [IV, 4] besteht aus einer oblongen Tafel mit den Bildnissen der Münsterpfleger und aus zwei konsolartig nach rechts und links ausspringenden Zwickeln. Den Zwickel zur Linken füllen Wolken an, aus denen reizende Baldungsche Engel hervorlugen; im Zwickel zur Rechten hängt ein Täfelchen, worauf in lateinischer Sprache zu lesen, dass Hans Baldung mit dem Beinamen Grien aus Gmünd mit Hilfe Gottes und seiner guten Kunst dies Werk zu schaffen bemüht war. Das Lindenblatt rechts und links von dem letzten Wort dieses Titels ist vielleicht nicht bloss raumausfüllendes Ornament. Mit einem Lindenblatt wird auf Visierungen für Glasgemälde die grüne Farbe vorgeschrieben; das Lindenblatt kann also möglicherweise unser Maler «Der Grien» wie ein Monogramm, wie ein sprechendes Wappen, verwendet haben.[86]

Das Hauptbild der Altarstaffel [IV, 4] zeigt die Madonna, der sich die Münsterpfleger andächtig huldigend nahen. Die Madonna ist von lichtem Gewölk umgeben, sie hat sich eine braune Kapuze über das Haupt gezogen. Das Christkind, voll-

---

[84] Vgl. U. Stutz, das Münster zu Freiburg im Lichte rechtsgeschichtlicher Betrachtung. S. 18.

[85] Vgl. die Festgabe des kirchengeschichtlichen Vereins Freiburg zur Generalversammlung des Gesamtvereins deutscher Geschichts- und Altertumsvereine 1901, S. 23, Anm. 3.

[86] v. Térey im Text zu Baldungs Handzeichnungen, S. XXVIII, bildet vier Beispiele dafür ab, dass Baldung neben sein Monogramm gern ein Blatt setzte: auffallend nur, dass in den von Térey angeführten Fällen es immer ein Rebblatt statt eines Lindenblattes ist. Beachte übrigens, dass auch die Schnörkel hinter den Namen der Münsterpfleger sich aus Lindenblättern zusammensetzen.

ständig bekleidet, streckt zärtlich das rechte Händchen nach der Mutter aus. Das linke Händchen legt es zaghaft auf eine kleine, gläserne Weltkugel, die Maria zwischen den Fingern hält. Mit zum Gebet gestreckten Händen und Rosenkränzen kommen von rechts her die Pfleger. Sie sind barhäuptig mit Ausnahme des dritten, der eine Kappe aufgesetzt hat, wie sie Kriegsleute gern unter dem Helm trugen. Alle vier stecken in mächtigen Pelzkrägen; zwei haben auffallend gerötete Nasen. Nur zu dem vordersten dieser Stifter besitzen wir noch Abb. 6 die Skizze:[87] zweifellos hat Baldung zu allen Figuren des Werkes solche Entwürfe gemacht, die leider bis auf drei verloren sind. Die Köpfe der Stifter sind höchst individuell in der Auffassung. Sebastian von Blumenegg erscheint als feiner, liebenswürdiger Edelmann; der bürgerliche Ratsherr Aegidius Has macht einen sehr gutmütigen, biederen Eindruck; durch sein weisses, meisterlich gemaltes Greisenhaar und die gesunde, rosige Gesichtsfarbe erinnert er ein wenig an Dürers berühmten Holzschuher. Harte, unbarmherzige Klugheit steht auf dem Gesicht des Magisters Ulrich Wirtner geschrieben. Unschuldig wie Johannes[88] blickt dagegen der vierte der Pfleger, Nikolaus Scheffer, aus den träumerischen Augen; sein weisser Werkschurz sticht belebend ab von der etwas monotonen Uniform der übrigen.

Bis tief ins 13. Jahrhundert reicht die Organisation zurück, dass jährlich drei Münsterpfleger (thesaurarii aedis sacrae) aus der Mitte des Rats bestellt wurden. Die Pflegschaft wurde zwar alle Jahre neu besetzt und trat zugleich mit dem neuen Rat an Sommersonnenwende ihr Amt an; doch war eine Wiederwahl nicht ausgeschlossen, im Gegenteil die Regel.[89] So kommt

---

[87] Handzeichnung Nr. 106 (v. Térey). Vgl. Abb. 6. Der Herausgeber der Handzeichnungen hat diesen Zusammenhang merkwürdigerweise übersehen. Wie ich nachträglich bemerke, hat dagegen Stiassny (Kunstchronik 1895, S. 326) ihn bereits bemerkt. Von den Entwürfen für den Gott Vater und Christus der Krönung war oben in Anm. 41 und 43 die Rede.

[88] Irre ich nicht, so hat dieser Nikolaus Scheffer dem Maler vorgeschwebt, als er seinen Johannes auf Patmos für den Snewelinaltar schuf: auch der Johannes der Kreuzigung und der auf dem Basler Bild von 1512 (vgl. Anm. 76) scheinen mir die Züge des Nik. Scheffer zu tragen.

[89] Ulr. Stutz, a. a. O., S. 19, hat diesen Nebenumstand unerwähnt gelassen. Meine Angaben über die Zusammensetzung der Pflegschaft habe

Digitized by Google

Sebastian von Blumenegg seit 1511, Aegidius Has seit 1512, Wirtner gar seit 1504 Jahr für Jahr als Münsterpfleger vor. Den Vorsitz als Fabrikmeister führte regelmässig der adelige Pfleger; die beiden bürgerlichen dagegen wechselten mit dem Platz, so dass z. B. Aegidius Has bald als zweiter und bald als dritter Pfleger aufgeführt wird. Diese drei Pfleger hatten alle Angelegenheiten des Münsters vor versammeltem Rat vorzutragen und die darauf erfolgenden Ratsbeschlüsse zu vollziehen. Sie waren die Vorgesetzten des Münsterschaffners oder Fabrikprokurators, den sie aus der Zahl der am Münster angestellten Geistlichen erwählten, damit er die Aufsicht über die Bauhütte führe. Vermutlich wurde ein Schaffner, wenn er sich bewährte, Jahr für Jahr wiedergewählt, so dass sein Amt mehr oder weniger ein ständiges war. Dass er den drei Pflegern des Rats im Range nachstand, hat Baldung durch die bescheidene Haltung seines Nikolaus Scheffer zum Ausdruck gebracht: er muss sich mit der Hälfte des Raumes begnügen, den jeder der drei andern beansprucht; als Mann von der Bauhütte kennzeichnet ihn der Werkschurz.

Ueber diese vier Münsterpfleger, deren treffliche Bildnisse in ungeminderter Frische an der Altarstaffel prangen, wissen wir sonst nicht eben viel. Von Sebastian von Blumenegg ist nur bekannt, dass er aus einem sehr vornehmen, vielfach mit dynastischen Häusern verschwägerten Geschlechte stammte, und dass seine Anverwandten sich durch kriegerischen Sinn und gelegentlich durch rücksichtslose Gewalttätigkeit auszeichneten.[90] Wären die Ratsakten von 1512—30 nicht vernichtet, so würden wir zweifellos diesen hervorragenden Mann, der wiederholt die höchsten städtischen Aemter bekleidete, aufs genaueste kennen. Sein Bild, vermutlich gleichfalls von Baldungs Hand entworfen, kehrt samt dem seiner zwei Frauen auf dem Glasfenster der Blumenegg-Kapelle des Münsters wieder.[91]

---

ich dem Ratsbesetzungsbuch des Freiburger Stadtarchivs entnommen, dessen Kenntnis ich der Güte des Herrn Archivars Dr. Albert verdanke. Vgl. auch Cajetan Jäger im Freiburger Diözesanarchiv XV, S. 277 f

[90] Vgl. Kindler von Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch I, S. 112 ff.

[91] Vgl. Gemälde Baldungs von Térey, Nr. 35.

Digitized by Google

Derselbe Uebelstand, dass die Ratsakten der Reformationsjahre fehlen, hat auch den vortrefflichen Aegidius Has um den gewiss verdienten Nachruhm gebracht. Er führt gelegentlich den Titel eines Obristen oder Oberzunftmeisters; er war ein Gönner der Künstler und gewiss nicht aus Zufall in der «Molerzunft» eingezunftet. Schon im Jahre 1510 liess er, wie wir o. S. 9 sahen, von Baldung ein Altargemälde ausführen, und es ist höchst wahrscheinlich, dass niemand anders als er die Anregung gab, dass man den Künstler ein bis zwei Jahre später nach Freiburg berief.

Am bekanntesten von den drei Pflegern ist Ulrich Wirtner; er besass den Titel eines Magisters, bekleidete von 1500—1504 das verantwortungsvolle Amt eines Stadtschreibers und war offenbar ein gut geschulter Jurist. Bei den Ketzergerichten, die seit 1524 von der österreichischen Regierung zu Ensisheim abgehalten wurden, liess er sich als Untersuchungsrichter gebrauchen und bewies eine unheimliche Geschicklichkeit, Klagen auf Ketzerei in Gang zu bringen. Im Bauernkrieg hat er die städtische Reiterei kommandiert: man glaubt es ihm anzusehen, dass er ein praktischer, dabei aber harter und rücksichtsloser Mann war. Der schöne St. Blasierhof in der Salzstrasse war sein eigen.[92] Als er im Frühjahre 1532 starb, wurde er unter grossen Ehren zu Grabe getragen.[93]

Die drei Ratsherren, die Baldung an seiner Altarstaffel verewigte, waren also nicht bloss die zufällig im Jahre 1516 amtierenden Münsterpfleger: es waren vielmehr diejenigen Magistratspersonen, die während der ganzen Zeit, die Baldung in Freiburg wirkte, die Münsterpflege in Händen hatten und dem Meister gegenüber den Rat vertraten, die auch sonst die verantwortungsreichsten Gemeindeämter bekleideten und nicht nur im Rat, sondern in allen wichtigen Pflegschaften gleichzeitig

---

92 Vgl. Zeitschrift Schauinsland 1902, S. 3, wo auch alle übrige Literatur über Ulrich Wirtner zusammengestellt ist.

93 Im Senatsprotokoll der Freiburger Hochschule findet sich, wie mein Kollege H. Mayer mir mitteilt, zum 25. April 1532 die Notiz:

Sunt deputati ad exequias magistri Udalrici Wirtner summi dum vixerat civium magistri d. d. Sebastianus decanus fac. artium et mgr. Andreas Derrer.

Digitized by Google

Sitz und Stimme hatten. Kurz, indem Baldung diese drei Männer auf die Rückwand des Hochaltars malte, setzte er den massgebendsten Spitzen des damaligen Freiburg ein wohlverdientes Denkmal. Nur einer fehlt, der kaum fehlen durfte, der Bürgermeister des Jahres 1516, Balthasar Tegelin von Wangen. Derselbe war wie 1516, so auch schon 1510 und 1513 erster Bürgermeister, 1511, 1512 und 1514 aber Statthalter, 1515 Schultheiss, mit andern Worten, er gehört durchaus in die gleiche Reihe mit jenen drei Münsterpflegern, wenn nicht gar ihnen allen vorgesetzt. Und darum möchte ich aufs bestimmteste vermuten, dass wir in dem Hauptmann der Kreuzigung mit dem grünen Wams dieses hochverdiente Stadtoberhaupt zu erkennen haben.



Abb. 6. H. Baldung, Sebastian von Blumenegg.
Handzeichnung 106.

Digitized by Google

VI.

Mensa und Altarschrein.

Als Baldung mit der Herstellung seines Bildercyklus beauftragt wurde, war der steinerne Altarunterbau, die sogenannte m e n s a, schon fertig. Sie datiert, wie wir sehen werden, aus dem Jahre 1511, war also schon ein Jahr nach Schluss der Chorwölbung vollendet. Sie hat samt dem Bilderschrein, in den

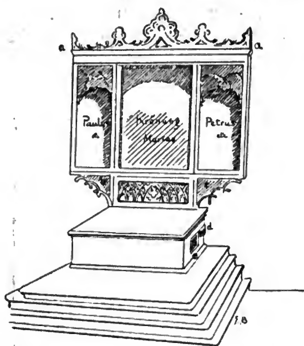


Abb. 7. Mutmassliche Gestalt des Hochaltars anno 1516.
aa. Renaissance-Bekrönung. b. Engel mit vorderösterreichischem Wappen. c. Engel mit Stadtwappen. d. Konsole mit der Jahreszahl 1511. e. Vergittertes Fenster zum Sepulcrum im Innern des Altars.

die Gemälde eingepasst waren, im Laufe der Zeit mannigfache Veränderungen erfahren. Und das begreiflicherweise: man suchte diesem vornehmsten Zierat der ganzen Kirche zu jeder Zeit die Form zu geben, die dem Geschmack des Augenblicks am vollkommensten genügte. Uns interessiert natürlich vor allem die Gestalt, die mensa und Bilderwand zuerst hatten; wir wünschen vor allem zu wissen, welche Dimensionen, welche Form, welchen Schmuck d e r Altar besass, für den Baldung seine Bilder zu malen beauftragt wurde.

Digitized by Google

Um uns das Bild des ursprünglichen Hochaltars (Abb. 7) zu rekonstruieren, besitzen wir verschiedene, sich z. T. in glücklicher Weise ergänzende Hilfsmittel. Da ist zunächst der Altar selbst, dessen einstige Form, trotz der vielen und tiefen Eingriffe, die man sich in seinen ursprünglichen Bestand erlaubte, immer noch nicht ganz verwischt ist. Herr Münsterarchitekt Fr. Kempf in Freiburg liess sich gütigst bereit finden, von dem steinernen Altartisch eine Reihe genauer Aufnahmen anzufertigen, die zum ersten Mal eine Vorstellung von der würdigen, strengen Schön-



Abb. 8. Deckel über dem Porträt des Michael Küblin († 1600) in der Universitätskapelle des Münsters.

heit dieses Denkmals vermitteln (vgl. Abb. 11—16). Ausserdem gibt es allerhand Abbildungen, die seine frühere Gestalt uns mehr oder weniger deutlich und genau übermitteln. Da ist zunächst der Schiebdeckel über dem Bildnis des Michael Küblin (Abb. 8), das in der Universitätskapelle des Münsters hängt. Der betreffende Geistliche hatte u. a. bei seinem 1600 erfolgten Tode dem Hochaltar eine Stiftung zukommen lassen, und so lag es besonders nahe, auf dem sein Bild beschützenden Deckel diesen Hochaltar zur Darstellung zu bringen.[94] Das Bild ist

[94] Auf diesen Zusammenhang zwischen dem Bild auf dem Deckel und der Stiftung Küblins für das summum altare des Münsters machte mich Herr Dompfarrer Schober aufmerksam.

Digitized by Google

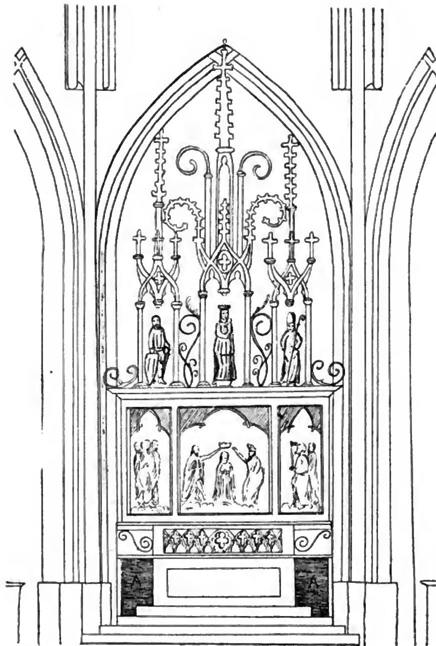


Abb. 9. Der Hochaltar nach Schreiber (A. von Baier) 1825.

jetzt sehr verdorben, kaum photographierbar. Ich habe auf Abb. 8 die Umrisse, die für uns in Betracht kommen, soweit sie sich noch einigermassen erkennen lassen, durch Kreide etwas

Die Krönung Mariä vom Hochaltar war schon früher einmal kopiert worden, um das hölzerne Epitaph des Baseler Dekans Nikolaus von Brinikofen († 1576) zu schmücken. Das Epitaph hängt in der zweiten Kaiserkapelle des Münsters; es hält sich viel genauer an das Original als der Deckelmaler des Küblinbildes.

Digitized by Google

herausgehoben. Ausser diesem Bild des Altars vom Jahre 1600 besitzen wir eine bloss andeutungsweise Abbildung (Abb. 9) desselben in dem Atlas, den August von Baier im Jahre 1825 zu Schreibers Münsterbeschreibung gezeichnet hat.[95] Auch in Georg Mollers 1827 erschienenem Münsterwerk ist auf Taf. 4 der Hochaltar in winzigen Umrissen dargestellt. Unsere Abb. 10 gibt dies Bildchen vergrössert wieder. Eine sehr wichtige Quelle für die Geschichte des Hochaltars ist endlich das bisher ungedruckte Rechnungsbuch, das der Bildhauer Franz Glänz in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zusammenstellte,

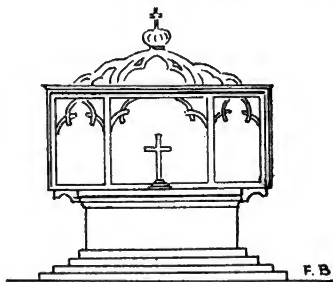


Abb. 10. Der Hochaltar nach Georg Moller 1827.

und worin über alle Arbeiten, die Joseph Glänz und sein Sohn Franz in den Jahren 1820—48 für das Münster geliefert haben, eingehend berichtet wird. Das Buch ist auch menschlich interessant. Wir erfahren mancherlei über den Bildungsgang des Meisters Franz; wir bekommen einen tiefen Einblick in die Enttäuschungen, an denen auch dieses Künstlerleben reich war; wir hören aber auch von hohem fürstlichen Besuch, von König und Kaiser, die der Werkstatt des Freiburger Bildschnitzers einen Besuch abstatten und ihn durch Aufträge erfreuen. Die

---

95 Vgl. daselbst Blatt 9 und 10. Nach letzterem ist durch Vergrösserung unsere Abb. 9 hergestellt.

Digitized by Google

schlechten Verdienstjahre 1847—53 kommen mit aller ihrer drückenden Not zu beredter Darstellung, kurz dies episodenreiche Rechnungsbuch verdiente es wohl, für die Lokalgeschichte einmal gründlich ausgebeutet zu werden.[96]

Auf Grund dieses Materials lässt sich nun über die ursprüngliche Gestalt unseres Hochaltars folgendes feststellen.

Zunächst war schon der Platz, den er zu Baldungs Zeit einnahm, ein anderer als heute. Im Rechnungsbuch des Franz Glänz findet sich zum Jahre 1827 folgende Angabe:

«Auf die Einweihung des erst ernannten neuen Erzbischofs, Stadtpfarrer Bernhard Boll, wurde der alte Hochaltar bis auf

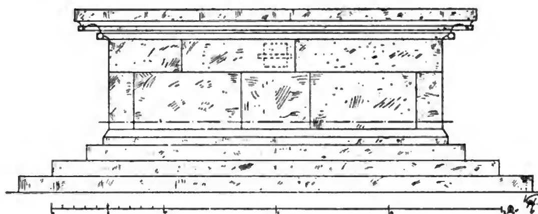


Abb. 11. Die Mensa von 1511. Vorderansicht.

den Boden abgebrochen und um 8 Schuh (etwa 2 $\frac{1}{2}$ m) weiter zurückgestellt, um mehr Raum fürs hohe Chor zu gewinnen. — Den 21. Oktober geschah die Einweihung».

Diese Aufstellung mehr in der Mitte des hohen Chors war natürlich für die Betrachtung des Altars viel günstiger als die jetzige, wo man die Rückseite überhaupt nur aus dem Chorumgang betrachten kann. Auch kam früher die herrliche Schmiedearbeit an Schloss und Beschläg (Abb. 15 u. 16) der Türe, die auf der Rückseite das Innere des Altartisches verschliesst, ganz anders zur Geltung als heute, wo niemand in der Enge zwischen

[96] Herr Otto Glänz, der Sohn von Franz Glänz, der des Vaters und Grossvaters Kunstfertigkeit geerbt hat und sie fleissig übt, war so gütig, mir das väterliche Rechnungsbuch zur Benutzung anzuvertrauen. Ich danke ihm auch an dieser Stelle verbindlichst für diese grosse Gefälligkeit.

Digitized by Google

Altar und Chorschranke etwas von Kunstwert sucht. Baldung schuf also seine Bilder für einen Altar, den man frei umwandeln und von allen Seiten betrachten konnte: so begreift man es denn leicht, dass er die Bilder der Rückseite mit derselben Sauberkeit ausführte wie die auf der Front.

Als man im Jahre 1827 es für gut befand, den Altar abzubrechen und an die Chorschranke zurückzuschieben, hat man aber auch einige andere, tief eingreifende Aenderungen mit ihm vorgenommen.

Zunächst hat man ihn um etwa 25 cm tiefer in den Plattenboden eingesenkt. Der kleine Sockel, der unten um die Vorder- und Seitenwände lief und einstens sicher sichtbar war, verschwand jetzt unter den Altarstufen (vgl. Abb. 12).

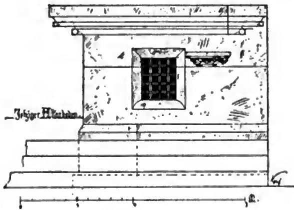


Abb. 12. Die Mensa von 1511. Seitenansicht.

Dagegen wurde der Breite des Altars jederseits ein erhebliches Stück angesetzt, wie man gut auf Abb. 14 sieht. Man fühlte das Bedürfnis, für den mächtigen Aufbau, den man plante, eine breitere Basis zu schaffen. Ursprünglich überragte der Schrein die Altarplatte seitwärts um ein beträchtliches; die Zwickel mit den Wappenengeln vermittelten diese starke Ausladung des Schreines über die mensa. Jetzt wurde dem Tisch unten dieselbe Breite gegeben wie dem Bilderschrein oben. Im Innern dieser zwei seitlichen Anbauten, die übrigens nicht ganz so tief waren wie der alte Kern des Altars, gewann man damit zwei weitere Räume zur Aufbewahrung von Kostbarkeiten (vgl. Abb. 9 bei AA und Abb. 14).

Man war im Jahre 1827 offenbar sehr darauf aus, recht viel

Digitized by Google

Raum für diesen Zweck im Innern des Hochaltars zu schaffen. Und zu dem Ende baute man auch die alte Frontmauer um 30 cm weiter vor, als sie ursprünglich gesessen hatte. Die Deckplatte des Altars, die ursprünglich über die Vordermauer ebenso kräftig übergehangen hatte, wie man es jetzt noch an den Schmalseiten sieht, büsste diesen Ueberhang ein; ihre

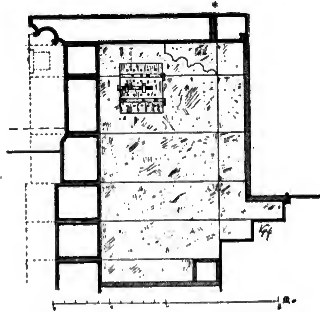


Abb. 13. Die Mensa von 1511. Querschnitt.
Die punktierten Linien geben die Frontwand an ihrer jetzigen Stelle an.

Vorderkante liegt jetzt lotrecht über der vorgerückten Frontmauer.[97] Dabei büsste die Deckplatte aber auch die schönen Profile ein, mit denen sie an ihrer Unterseite geschmückt war. Zur Wirkung kamen diese Profile jetzt doch nicht mehr, so verstrich man sie herzlos mit Mörtel und befestigte vorn an der Frontwand eine Holzverschalung mit gotischen Masswerkfüllungen.[98]

---

[97] An der Unterseite der Altarplatte sieht man (von dem Schatzraum im Innern des Altares aus) noch die Spuren des Mörtels an der Stelle, wo einst die Frontmauer die Platte stützte. Die alten Sockelplatten mit dem kleinen Ablauf hat man beim Wiederaufbau des Altares nur auf den Schmalseiten wieder verwendet. Auf der Front fehlt daher jetzt dieser Ablauf, während die Schmalseiten trotz ihrer vergrösserten Länge ihn in ihrer ganzen Ausdehnung zeigen. Die Platte lag nach dieser Verschiebung der Frontmauer ausschliesslich auf den Schmalseiten auf, daher man diese vor allem solid aufzuführen veranlasst war.

[98] Schon im Jahre 1600 war hier ein Antependium angebracht, das den Altarsockel verhüllte. Vgl. Abb. 8.

Digitized by Google

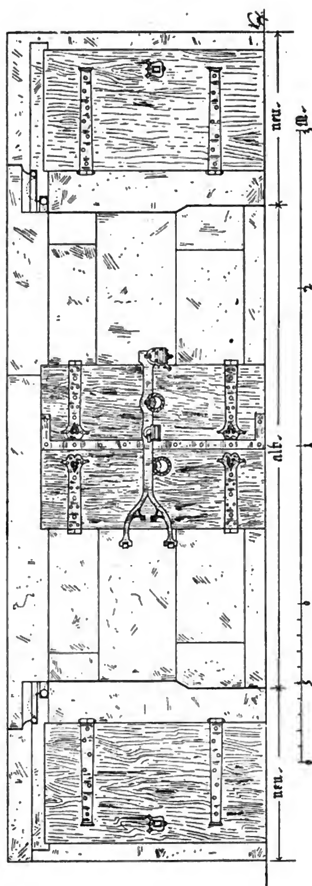


Abb. 14. Die Rückseite der Altarmensa.

Digitized by Google

Die Schmalseiten des Altarunterbaus waren beiderseits von einem vergitterten und von innen noch ausserdem durch einen eisernen Laden mit kleinen Oeffnungen verschliessbaren Fensterchen durchbrochen (vgl. Abb. 12 und 13). So war es üblich bei Altären, in deren Innern ein sepulcrum, eine Heiligengruft, eingerichtet war. Auch in unserem Hochaltar wird ursprünglich eine Reliquie, etwa die jetzt in der Alexanderkapelle verwahrte des hl. Lambertus, ausgestellt gewesen sein. Als man dann den Raum lediglich als Aufbewahrungsort für allerhand Kirchengerät benutzte, als er mit andern Worten aufhörte, ein sepulcrum zu sein, da ersetzte man (vermutlich seit 1827) die frühere Weihe durch ein kleines sepulcrum, das man in die Frontwand eintiefte (vgl. Abb. 11) und mit einem quadratischen Stein dann wieder schloss.[99]

Neben dem Gitterfensterchen rechterhand (Abb. 17 bei e; vergl. auch Abb. 12 und 17) ragt eine kleine Konsole aus der Wand hervor, die zur Aufnahme von Messgerät gedient haben mag. Auf dem Spruchband, das sich um den Leib der Konsole schlängelt, liest man die bisher übersehene Zahl 1511. In diesem Jahre, ein Jahr nach Schluss des Chorgewölbes und zwei vor der Weihung des Chors, war also der Altartisch schon fertiggestellt. Man konnte diese immerhin wertvolle Zahl so lange übersehen, weil die Schmalseiten des Altars samt Fenster und Konsole infolge der Anbauten des Jahres 1827 jetzt von aussen gar nicht mehr sichtbar sind. Man muss schon in die kleinen Schatzverliese rechts und links von dem mittleren Verwahrungsraum eintreten, um Fenster und Konsole zu sehen.

Noch bedarf die Altarplatte selbst und ihr Schmuck einer kurzen Bemerkung. Die Profile, die sie an der Unterseite wirkungsvoll gliedern, setzen sich aus zwei, durch eine Hohlkehle voneinander getrennten, an den Enden sich durchdringenden Rundstäben zusammen, genau wie die Spätgotik sie liebte. Wie passt dazu die alte, an und für sich gut beglaubigte Tradition, wonach «unser Frawen Altar aus des Hertzogen Berchtolden des fünften († 1218) Grabstein gemacht ward»? [100]

---

99 Ich verdanke diese Notiz Herrn Dompfarrer Schober.
100 Freiburger Chronik bei Königshoven, Schreiber a. a. O. Beilagen S. 22.

Digitized by Google

Wollte man daraus schliessen, dass die Platte, wie sie ist, dem Zähringer als Grabplatte gedient habe, so würde man annehmen müssen, dass spätgotische Rundstäbe, wie sie an der Platte sitzen, auch schon im 13. Jahrhundert vorkämen. Das ist nun völlig ausgeschlossen und somit klar, dass die Bildhauerarbeit an dieser Platte erst aus dem 16. Jahrhundert, genauer aus dem Jahre 1511, stammt. Aber die Platte selbst, rein als Material betrachtet, könnte vielleicht aus jener frühen Zeit datieren. Dafür spricht in der Tat ein Umstand, der bisher nicht beachtet wurde: der als Altarplatte verwendete Stein

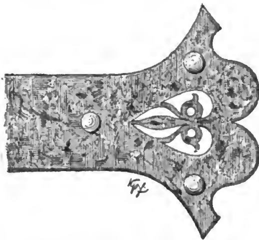


Abb. 15. Beschläge an der Mitteltür der Altarmensa.

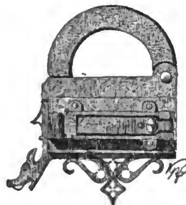


Abb. 16. Schloss an der Mitteltür der Altarmensa.

war nämlich von Anfang an für seine Bestimmung zu schmal und musste an seiner hinteren Längskante (bei * auf Abb. 13) von Anfang an um 35 cm. angestückt werden.[101] Angesichts dieser auffallenden Stückelei bin ich nun allerdings der Ansicht, dass die Tradition Recht hat, und dass derselbe Stein, der jetzt den Altartisch deckt, einst der Sandsteinfigur Bertolds V., die zur Zeit an der Innenwand des südlichen Seitenschiffes lehnt, irgendwie als Unterlage gedient hat.

Wir wenden uns jetzt den Veränderungen zu, die mit der

---

[101] Auf der Rückwand des Altaraufbaues lag also die Altarplatte von Anfang an nicht auf: nun versteht man auch, wozu die zwei starken Konsolen dienten, die von der Altarrückwand her zur Unterstützung der Platte ins Innere des mittleren Schatzraumes vorkragen (vgl. Abb. 13 rechts von dem Fensterladen).

Digitized by Google

Bilderwand, dem Altarschrein im engeren Sinne, im Laufe der Jahrhunderte vorgenommen wurden.

Bei der Verpflanzung und dem Wiederaufbau des Altars im Jahre 1827 war man, wie wir sahen, darauf bedacht, ihn in jeder Hinsicht breiter und höher zu gestalten. So schob man jetzt zwischen Predella und Mensa ein der Predella an Höhe nahezu gleiches Zwischenstück ein. Ursprünglich, das zeigt Abb. 8 und 9, sass die Predella unmittelbar auf der Altarplatte auf. Diese Erhöhung war schon deshalb wünschenswert, weil man vor der Bilderwand eine sog. Leuchterbank auf dem Hochaltar aufstellte, die den bildnerischen Schmuck der Predella noch mehr, als das jetzt der Fall ist, verdeckt hätte.

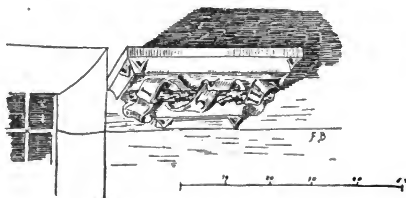


Abb. 17. Die Konsole mit der Jahreszahl 1511. Altarmensa, Seite.

Auch die Predella hatte ihre Schicksale. Sie zeigt die um 1500 am Oberrhein allgemein übliche Form, ein liegendes Rechteck mit konsolartigen Ausladungen zu beiden Seiten. In die Zwickel dieser Ausladungen hat Baldung zwei wappenhaltende Engel gemalt: der zur Linken hält das vorderösterreichische, der zur Rechten das Freiburger Wappen. Ein rechteckiges Feld ist in die Hauptfläche der Predella eingetieft: damaszierter Goldgrund mit denselben Mustern wie an den Rahmenleisten der Bilder machte anfangs seinen einzigen Schmuck aus; nachträglich wurde dann ein reichbemaltes und vergoldetes, aus Holz geschnitztes Relief darauf geschraubt.

Die einzelnen Gestalten sowie die architektonische Kulisse dieses Holzreliefs [V, 1] sind in geradezu belustigender Weise aus Dürerschen Holzschnitten und Kupfern zusammen-

Digitized by Google

geborgt. Auf Tafel V findet man unter A B C D und E fünf Schöpfungen Dürers vereint, denen der Bildschnitzer der Predella seine Motive zum grossen Teil entnommen hat. Aus A stammt der berittene Türke 1 am linken Rand der Predella; aus A stammt auch der Mohrenkönig 4, sowie der knieende König 5. Auch die Architektur rechts oberhalb von 5 scheint auf A zurückzugehen: hier wie dort blickt man in einen gewölbten Raum mit zwei Bogentüren; und über diesem Raum öffnet sich auf beiden Bildern rechts oben noch ein kleineres Gewölbe. Aus B stammt die ganze linke Wand des Stalles mit dem Torbogen, mit der treppenförmig abgestuften Bruchstelle vorne, mit dem nach rechts angebauten schrägen Dach über der Krippe. Auch ganze Kleinigkeiten, wie das zerstörte Stück Dach links oben an der Stallwand, wie der vorkragende Stein über dem Pförtchen kehren hier und dort genau in derselben Weise wieder. Dass die Madonna 6 aus C entlehnt ist, leuchtet wohl ohne weiteres ein: die Uebereinstimmung erstreckt sich z. T. bis in die einzelnen Faltenmotive. Ausgiebigst ist auch der Kupferstich D verwendet worden: die Gestalt des Joseph (8) ist offenbar von Dürer entlehnt, nur im Gegensinn. Desgleichen der Ziehbrunnen in jeder Linie. Ausserdem aber die ganze rechte Wand des Stalles samt der lückenhaften Dacheindeckung. Und zwar geht die Entlehnung wieder bis in die einzelnen Quadern. Nur der anbetende Hirte 7 unter dem Bogenpförtchen scheint freie Zutat, ist es aber nicht: wir entdecken ihn genau so auf D, nur an etwas anderer Stelle und mehr im Hintergrund. Nicht zu übersehen ist das auffallend kleine Format von 8: aus der Perspektive erklärt sich dies Missverhältnis zu dem König 9 nicht. Der Joseph geriet samt seinem Brunnen so winzig, einfach deshalb, weil er aus dem kleinfigurigen Kupferstich D entlehnt wurde, während die anderen Figuren nach grösseren Vorlagen gearbeitet wurden! Aus E endlich entnahm unser Bildschnitzer die schöne Mantelfigur 3; desgleichen Figur 2; nur hat sie statt des Federhuts auf der Predella ein Felleisen in die Hand bekommen.

Es fehlen noch die Hauptfiguren 9—11. Sie bei Dürer nachzuweisen ist mir nicht gelungen; wohl aber kommen sie auf einem älteren Kupferstich Schongauers (B. 6) vor [V, 7]. Der

Digitized by Google

grosse König 9, mit dem wallenden Mantel, dem Filzhut vor der Brust, dem gotisch stilisierten Reliquienschrein in der Rechten, ist einfach von Schongauer übernommen, nur sind an die Stelle der spitzen Schnabelschuhe hochschäftige Stulpenstiefel getreten. Der Knecht 10 mit der sonderbaren Frisur ist auf Schongauers Stich rechts unten mit dem Auspacken eines Mantelsacks beschäftigt. Auch der Reiter 11 scheint Schongauerscher Provenienz; wenigstens hat das Pferd genau dasselbe Zaumzeug hier wie dort. Bei der vollendeten Unselbständigkeit, die wir sonst bei unserm Bildschnitzer wahrnehmen, ist es nicht wahrscheinlich, dass er selbst diese Abänderung der Schongauerschen Gestalten vornahm; er muss sie von irgend jemand in dieser schon abgewandelten Fassung übernommen haben. Sein direktes Vorbild für diese drei Gestalten nachzuweisen, wollte mir vorläufig nicht gelingen.

Trotzdem ist soviel klar, dass unser Bildschnitzer bei Herstellung seines Dreikönigsbildes einfach die landläufigen Darstellungen dieser Scene und der Weihnacht überhaupt zusammensuchte uud die ihm passenden Gestalten und Kulissenstücke aus seinen Vorlagen herausnahm und fröhlich zusammenleimte. Ohne grobe Verstösse ging es bei diesem Plagiat nicht ab. Auf die durch nichts motivierte Höhendifferenz zwischen Figur 8 und 9 habe ich schon hingewiesen; ähnlich missglückt ist Figur 4 in ihrem Verhältnis zur Stallpforte: der Mohr sollte doch vernünftiger Weise durch diese Pforte zum Stall eingehen, wie der Joseph auf B dies tut: statt dessen steigt er auf der Predella vorne um die Kulisse. Dass ein Meister von Baldungs Grösse und künstlerischer Selbständigkeit mit einem so plumpen Plagiat nichts zu schaffen hatte, versteht sich wohl von selbst.[102] Die Schnitzerei scheint im Jahre 1826, als Schreibers Münsterbeschreibung nebst Atlas erschien, noch nicht an ihrer jetzigen Stelle gesessen zu haben. Denn auf den zwei kleinen Abbildungen des Hochaltars, die genannter Atlas bietet, ist der rechteckige Predella-Rahmen ausdrücklich mit gotischem Ornament

---

[102] Die gegenteilige Ansicht, die ich in der Kunstchronik N. F. XIII. S 166 ff. geäussert habe, nehme ich hiermit feierlich und reuig zurück. Es wird ja wohl als Regel gelten dürfen, dass die Holzschnitzerei eines Altars von einem andern Meister stammt als das Gemalte.

Digitized by Google

und nicht mit Figürlichem gefüllt (vgl. Abb. 9). Auch tut Schreiber in seiner genauen Beschreibung des Münsters der Predella-Schnitzerei mit keiner Silbe Erwähnung. Woher das jedenfalls alte Schnitzwerk stammt, das nach 1826 hier eingepasst wurde, vermag ich nicht zu sagen. Dass es nicht für die Stelle geschaffen wurde, geht auch aus den Massen hervor, die der Grösse des Predellarahmens nicht genau entsprechen: offenbar war die Schnitzerei einige Centimeter schmäler als der damit zu füllende Raum. Man suchte dem dadurch zu begegnen, dass man die Tafel zwischen 7 und 8 links von dem Brunnen durchsägte und hier ein unbeholfenes Flickstück mit einer ganz sinnlosen Treppe einpasste. Der betreffende Schreiner hat gerade diese Stelle für seine Einschaltung gewählt, weil hier die Reliefplatte die geringste Höhe zeigte, und das rundbogige Pförtchen an dieser Stelle das Zersägen noch mehr erleichterte. Das Pförtchen wurde dabei kassiert; gedankenlos oder ungeschickt wie der Kunstschreiner war, versäumte er es aber, den Gebirgszug des Hintergrunds an dieser Bruchstelle zu ergänzen: so klafft hier eine störende Lücke.

Das Originellste an dem Holzrelief ist entschieden der landschaftliche Hintergrund mit seinen Bergen und Bergpfaden, seiner Burg auf dem Gebirgskamm, seinen scharf eingeschnittenen Engpässen, aus denen die königlichen Berittenen herauskommen. Stimmungsvoll ist auch die Ecke links unten, wo unter Bäumen eine Quelle in einen viereckigen Trog läuft, wo eine Felsentreppe zu einer in Felsenklüfte eingeklemmten Einsiedelei emporführt.

Ueber der Altarstaffel folgen dann Baldungs Gemälde. Sie sind in Goldrahmen gefasst, deren Leisten mit Flachornament gleichsam damasziert sind. Nach oben werden die Bilder ausserdem im flachen Bogen von Schnitzwerkfüllungen gerahmt. Derartige obere Abrundung der Bilder war im 16. Jahrhundert sehr beliebt und begegnet z. B. wiederholt bei den «Gehüsen», die Baldung um seine Wappenvisierungen zu stellen pflegt. Es ist also nicht ausgeschlossen, dass Baldung selbst zu diesem Schnitzwerk die Zeichnungen lieferte. Ausser bei den Apostelbildern und an den schmalen Seitenrahmungen der Krönung Mariä bestehen die Füllungen durchweg aus stilisiertem Rankenwerk, das bei jedem Bild zu andern, hocheleganten Mustern zu-

Digitized by Google

sammengestellt ist: es erinnert frappant an die «gezaddelten, krausen Lätze», die Baldungs Wappenschilder in verschwenderischer Fülle zu umranken pflegen. Die Füllung über der Tafel mit Paulus zeigt im Unterschied von den andern sehr wenig stilisierte Weinranken mit grossen Trauben; die über dem Petrus-Bild scheint Feigenlaub darstellen zu sollen, doch ist solches dem Künstler wohl nur aus Beschreibungen bekannt gewesen, sonst hätte er das Charakteristische dieser Baumgattung gewiss glücklicher wiedergegeben. Besonders reich ist die Füllung des breiten Mittelbildes; ein kräftiges Geranke von Weinlaub zieht sich an beiden Seiten des Bildes in die Höhe und in gleicher Breite längs der oberen Bildkante hin und stellt so gewissermassen einen Rahmen dar, zwischen dem im oberen Drittel eine Füllung von stilisiertem Rankenwerk ausgespannt ist. Die goldenen Ranken sind belebt von fleischfarbenen Engeln oder Amoretten, die sich paarweise balgen oder an den Aesten turnen. Einer von ihnen zielt mit dem Bogen nach den Vögeln im Gezweig; ein anderer, mit der Guitarre auf dem Schoss, bezeichnet genau die Mitte des Rankenwerks. Alle diese Amoretten atmen Baldungs Geist, kehren ganz ähnlich auf verschiedenen seiner Bilder wieder.

Den oberen Abschluss fand die Bilderwand ursprünglich gleich über dem Gesims, das oberhalb der Bilder hinläuft. Nur eine freigeschnitzte Ornamentleiste, vielleicht schon in Renaissanceformen,[103] war als Bekrönung aufgesetzt. In seiner Gesamtheit hatte so der Altar entschieden etwas Breites, fast möchte man sagen Gedrücktes. Doch war das die Regel bei den Altären dieser Zeit.[104] Im Jahre 1709 erhielt der Hochaltar einen neuen Aufsatz;[105] es ist möglicherweise derselbe, den noch G. Moller im Jahre 1827 sah und zeichnete (vgl. Abb. 10). Auch diese Bekrönung war noch von sehr bescheidener Höhe. Sie schien den Zeitgenossen Mollers störend bescheiden; und seit

[103] So scheint es wenigstens nach dem Schiebdeckel über Küblins Bild (Abb. 8). Sehr genau ist diese Abbildung übrigens nicht, und so kann man sich auch in Bezug auf diese Einzelheit nicht fest darauf verlassen.

[104] Man vergleiche nur den gleichzeitigen Isenheimer Altar des Matthias Grünewald, wie ich ihn in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XIV, (1903). S. 282 ff. rekonstruiert habe.

[105] Alemannia, XX, S. 116 f.

Digitized by Google

dem Jahre 1825,[106] ja vielleicht schon früher, regte sich das Verlangen, den Hochaltar durch einen monumentalen Aufbau imposanter zu gestalten. Freiburg besass dazumal in dem Bildschnitzer Joseph Glänz und seinem Sohne Franz zwei ungewöhnlich geschickte Meister, die schon andere Altäre des Münsters mit geschmackvollen Aufsätzen versehen hatten. So war im Jahre 1821 der Annenaltar, im Jahre 1825 der Dreikönigsaltar von ihnen mit hohen Gehäusen ausgestattet worden; 1828 war der Marienaltar im Frauenchörle und der Josephsaltar gefolgt. Es lag also nur in der Richtung dieser Aufbauten, wenn man im Jahre 1830 auch die Erhöhung des Hochaltarschreines in Angriff nahm. Das Rechnungsbuch des Franz Glänz berichtet darüber:

«1830 entwarf mein seliger Vater die Zeichnung zum jetzigen Hochaltar und bekam den 18. April 1831 von hoher badischer Regierung den Auftrag, denselben auszuführen. Am 24. April 1831 wurde gemeinschaftlich angefangen und den 22. Juli 1833 vollendet. Die Mehrzahl der Arbeit geschah durch

---

[106] In diesem Jahre erschien der Atlas, den A. von Baier für die Münsterbeschreibung Schreibers gezeichnet hatte. Unser Hochaltar ist darin zweimal in einer, ich möchte sagen, proleptischen Gestalt abgebildet: die mensa zeigt hier schon die seitlichen Verbreiterungen (AA auf Abb. 9), die doch erst 1827 angefügt wurden. Und so ist auf diesen Darstellungen von Baiers auch schon der Altaraufsatz mit drei Fialen und drei Statuen unter Baldachinen eingezeichnet, während es zu einer solchen Ueberhöhung des Altars erst in den Jahren 1831—1833 kommen sollte. Vergleichen wir diese proleptischen Bilder von Baiers mit dem von Glänz und Sohn wirklich ausgeführten Aufbau, so wird alsbald klar, dass von Baier nicht etwas Vorhandenes, sondern nur etwas Gewünschtes gezeichnet hat: der Aufbau gleicht nicht dem von Glänz und Sohn für diese Stelle geschaffenen, sondern dem von ihnen 1825 für den Dreikönigsaltar rechts an der Vierung hergestellten. Die Figuren aber, die A. von Baier in die drei Baldachine einzeichnete, Maria und die Stadtpatrone Georg und Lambertus, sind ganz andere als die von Glänz später hier aufgestellten. Das proleptische Bild von Baiers ist auch in anderer Hinsicht interessant: den Untersatz unter der Predella (vgl. oben S. 58), den Glänz später für nötig hielt, wünschte er offenbar nicht. Die Predella war, wie oben S. 60 f., des Näheren ausgeführt wurde, zu seiner Zeit noch ohne die in Holz geschnitzte Anbetung der Könige. Endlich dachte und wünschte er sich den Aufbau lange nicht so hoch, wie er später wurde. Die höchste Fiale reicht auf seiner Zeichnung nur bis zum Scheitel der Arkadenbögen, während sie jetzt fast bis zur Decke des Hochchors hinaufragt. Er hätte vermutlich einen so hohen Aufbau, der soviel von der Architektur der Kirche verstellte und verdeckte, nicht gutgeheissen.

Digitized by Google

mich, sowie auch die Kompositionen aller Verzierungen von mir entworfen sind, da ich gerade eine Reise nach den Niederlanden gemacht habe und hier manches schöne gesehen und gezeichnet habe, welches ich dann hier soviel wie möglich benutzte und verwendete. — Die beiden kleinen Standbilder auf der Seitenansicht des Altars, die Meister dieses Werkes vorstellend, hat uns der Bildhauer Joseph Maier, derzeit hier ansässig, ausgeführt».

Als Bezahlung erhielt Vater Glänz 3200 fl, wovon er seinem Sohn 100 fl. überliess. Zum 11. Nov. 1834 notiert Franz Glänz des weiteren in einer Zusammenstellung, die aber erst 1848 niedergeschrieben wurde: «Die drei grossen Figuren auf dem jetzigen Hochaltar stunden in der Wohnung der Turmwächter auf dem Münsterturm und stammten mutmasslich von der ruinierten St. Nikolaus-Pfarrkirche in einem der äusseren Stadtteile[107] her. Diese 3 Figuren wurden auf Anraten meines seligen Vaters (Joseph Glänz starb am 10. Aug. 1841) auf die jetzige Stelle verwendet. Sie stellen die hl. Laurenz und Stephanus, der mittlere ehedem Bischof Nikolaus, jetzt aber (!) den Bistumspatron Konradus vor. Diese Figuren habe ich in allen ihren mangelnden Teilen ergänzt und ausgebessert, wofür ich erhalten 33 fl.»

Es ist hier nicht der Ort, auf den künstlerischen Wert des von Glänz und Sohn geschaffenen Altargehäuses näher einzugehen. Aber wenn es auch erheblich vollkommener wäre als es wirklich ist, so bliebe ihm doch ein grosser Mangel anhaften, nämlich der, dass es den alten, ehrwürdigen Altarbau des 16. Jahrhunderts in pietätloser Weise verschleiert und entstellt. Die hölzernen Lambris, die jetzt den Altartisch umgeben, können uns nicht dafür entschädigen, dass man von der ausnehmend feinen Steinmetzenarbeit, die an dem Altarunterbau und an der Altarplatte angebracht ist, gar nichts mehr sieht. Und die mächtigen Baldachine und Fialen, die bis zur Decke des Chores sich emporranken, lassen leider die Bilder Baldungs kleiner und unbedeutender erscheinen als sie wirklich sind. Ja sie richten

---

[107] Die Nikolauskirche stand in der Vorstadt Neuburg und wurde im Jahre 1677 bei der Neubefestigung der Stadt durch Vauban abgetragen.

Digitized by Google

noch einen weiteren, viel grösseren Schaden an, indem sie den freien Einblick in den Umgang des Chores versperren. Die Architekten dieses Chorumgangs würden laut und mit Recht gegen eine solche Beeinträchtigung ihres Werkes protestieren. Eine energisch durchgreifende Denkmalspflege würde also darauf hinzuarbeiten haben, dass der Hochaltar wieder mehr in die Mitte des Chores zu stehen käme; dass man den steinernen Unterbau seiner mensa wieder herausschälte aus den entstellenden Zutaten; dass man die Gemälde Baldungs wieder niederer hängte und durch einen bekrönenden Aufsatz von bescheidener Höhe dafür sorgte, dass einerseits diese Gemälde als der alles beherrschende Hauptschmuck des Altars zu ungeschmälerter Geltung kämen, und dass zugleich der volle Einblick in den sicher einst höchst malerisch wirkenden Chorumgang von neuem erschlossen würde. Eine gewisse Entschuldigung erwächst allen diesen gewalttätigen Veränderungen aus der Tatsache, dass mit dem Einzug eines Erzbischofs in Freiburgs Mauern (1827) die Münsterkirche zur Kathedralkirche wurde und nun im Chor der Kirche für einen erzbischöflichen Thron und die grossen Pontifikalämter etc. mehr Raum geschaffen werden musste. Das war zweifellos der Anlass, warum man den Altar an die Chorwand zurückschob.[108] Das Bedürfnis nach gesteigerter Pracht, wie sie zu einer erzbischöflichen Kathedrale zu gehören schien, hat dann die übrigen Veränderungen gezeitigt, die wir bedauern können, die sich aber vermutlich nie wieder ungeschehn werden machen lassen.

Um alles, was über die Schicksale des Hochaltars und seiner Gemälde uns überliefert wird, vollständig zusammenzustellen, sei endlich noch erwähnt, dass im Jahre 1714 das «mittlere Blatt» (also wohl die Krönung Mariä) von Hans Michel Saur übermalt wurde,[109] sowie dass im Jahre 1797 die Franzosen die «Flucht nach Aegypten» in richtiger Würdigung ihres hervorragenden Wertes nach Colmar entführten, wo das Bild bis 1808 verblieb.[110]

108 Darauf hat mich Herr Dompfarrer Schober aufmerksam gemacht.
109 Vgl. Alemannia, XX, S. 116f.
110 Schreiber, a. a. O., S. 40.

VII.

Baldungs anderweitige Arbeiten während des Freiburger Aufenthalts.

In der kurzen Spanne von vier Jahren hat Baldung das grosse Freiburger Altarwerk geschaffen. Wüssten wir es nicht urkundlich,[111] dass er von Gesellen dabei unterstützt war, wir würden es aus der Ausdehnung des Werkes und aus der verschiedenartigen Behandlung seiner Teile zu folgern haben. Auch noch anderes spricht dafür, dass Baldung in den Jahren 1512—16 eine ansehnliche Werkstatt betrieb. Wenn wir seine datierten oder einigermassen datierbaren Gemälde, Holzschnitte und Handzeichnungen überblicken, so ergibt sich ohne Weiteres, dass fast alle erheblichen Arbeiten, die Baldung noch ausser dem Hochaltar zu Stande brachte, in die Jahre seines Freiburger Aufenthalts fallen. Diese Freiburger Zeit bezeichnet in jedem Sinn den Höhepunkt seiner künstlerischen Produktivität. Darüber zum Schluss noch ein kurzes Wort.

Ganz in den Anfang dieser Freiburger Zeit, sagen wir noch ins Jahr 1512, fällt jedenfalls die Erstellung des Altars für die Snewelinkapelle,[112] mit seinem breiten Hintergrundsgemälde, den zwei auf beiden Seiten bemalten Flügeln, den einst vorhandenen seitlichen Appendices[113] und der vorauszusetzenden Altarstaffel ein Werk von nicht geringem Umfang und zugleich von der sorfältigsten Ausführung. Auch die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, die sich jetzt in Wien befindet,[114] muss in dieser Zeit entstanden sein. Ausserdem war Baldung aber damals für den Holzschnitt fleissig: neun Blätter eines hortulus animae, der im Jahre 1512 bei Flach in Strassburg wiederholt im Druck erschien,[115] hat er möglicherweise schon vor seiner Uebersiedelung nach Freiburg fertig gestellt; möglich aber

---

111 Vgl. oben S. 11.
112 Vgl. oben S. 17 und Anm. 42.
113 Ich entnehme diese Notiz dem Rechnungsbuch des Bildhauers Franz Glänz.
114 Térey, Nr. 24/25.
115 Vgl. Muther, a. a. O. I, S. 212, II, S. 236 f.

Digitized by Google

auch, dass er sie erst dort geschaffen. Dazu kommen zahlreiche Visierungen für Glasgemälde[116] und andere Entwürfe.

Im Jahre 1513 entstand die grosse Beweinung Christi und eine heilige Familie in Innsbruck.[117] Ferner der Schmerzensmann für die Lichtenthaler Kapelle, jetzt in der städtischen Sammlung zu Freiburg,[118] ein Werk von denkbar subtilster Ausführung, wenn auch unerfreulich in der Auffassung. Auch in diesem Jahr arbeitete Baldung neben seinen Oelgemälden fleissig für den Holzschnitt. Ausser einem Johannes dem Täufer[119] sind es einige allegorische Darstellungen sehr weltlichen Inhalts, in denen er Abwechselung und Ausruh suchte von der umfangreichen Produktion kirchlicher Kunst, die er damals in Auftrag hatte. Hierher gehören die «drei Parzen im Freien»,[120] hierher die auf Aristoteles reitende Phyllis,[121] ein ganz besonders feiner, ausgelassener Holzschnitt. Was unsern Baldung dabei interessierte, war offenbar das Problem des Nackten und vor allem des nackten weiblichen Körpers. Er hat ihm in den Freiburger Jahren viel Fleiss und Zeit gewidmet; kein anderer deutscher Künstler seiner Tage ist aber auch so tief in das Verständnis der weiblichen Körperformen eingedrungen, hat sie so glücklich aufgefasst und dargestellt. Es war hart für Baldung, dass die damalige deutsche Kunst fast gar keine Aufgaben stellte, bei denen dies sein besonderes Talent zur Verwertung und Geltung kommen konnte.

Die Suche nach Gegenständen, wobei die Kunst des Nackten sich weisen liess, führte ihn wohl auch auf die Darstellung von Hexenscenen. Schon 1510 hatte er in seinem frühesten Halbdunkelholzschnitt sich damit versucht; auch im Jahre 1513 beschäftigte ihn dies Problem,[122] und das Jahr 1514 sah dann seine grossartigsten Hexenbilder entstehen.[123] Auf braunes

---

116 Das Datum 1512 trägt die Handzeichnung (Térey) 198, eine Anna Selbdritt, sowie die Visierung für die Aebtissin von Niedermünster, Handzeichnung 151. Vgl. Gemälde Nr. 106.

117 Gemälde (Térey) 26 und 27, Handzeichnung 3.

118 Gemälde 28.

119 Eisenmann a. a. O., Nr. 101.

120 Eisenmann a. a. O., Nr. 136.

121 Eisenmann a. a O., Nr. 139.

122 Vgl. die hockende Hexe, Handzeichnung 49.

123 Handzeichnung 247, 248.

Digitized by Google

Papier mit Schwarz und Weiss gezeichnet wirken diese Skizzen ordentlich farbig. Es ist wahrlich kein Zufall, dass ihre Entstehung etwa in die gleiche Zeit fällt mit den koloristischen Neuerungen, die Baldung bei seiner Darstellung der Geburt des Hochaltars beschäftigten. Und bewundernswert wie das Technische dieser Blätter ist auch die riesige Phantastik der Darstellung: der Meister, der sonst so brav sein musste bei seinen frommen Kirchenbildern, schwelgt hier ordentlich in wilder Ausgelassenheit: man erkennt den Meister des Hochaltars kaum wieder. Ausser einer Madonna in Hamburg,[124] dem Porträt eines etwa 40 jährigen Fürsten in London,[125] und einem einzigen Holzschnitt[126] trägt kein weiteres Werk Baldungs das Datum 1514: offenbar wehrte in diesem Jahr die Arbeit am Hochaltar ihm so gut wie alle weitere Tätigkeit.

Im Jahre 1515 konnte er sich schon wieder freier regen. Die Beziehungen zum markgräflich badischen Hof werden jetzt wieder angeknüpft, das in München befindliche Gemälde Christophs I. von Baden kommt zur Ausführung.[127] Auch noch ein anderes fürstliches Porträt entstand damals:[128] unser Baldung war Hofmaler und verschmähte es doch nicht, auch ganz bescheidene Aufträge in Arbeit zu nehmen, wie jene Schilde an die Zunftplätze, von denen früher[129] die Rede war und für die in eben diesem Jahr 1515 12 $^1/_2$ Schilling als Bezahlung angewiesen wurden. Eine ganze Reihe von Zeichnungen, Entwürfen, Visierungen mit dem Datum 1515[130] beweisen, dass die Werkstatt in diesem Jahr sehr tätig war. Zu dem noch wohl erhaltenen Fenster in der Alexanderkapelle des Münsters, zum sog. Annenfenster, wurde im Auftrage der Todtnauer Silbergrube der Entwurf angefertigt.[131] Die Zeichnungen auf braunem Tonpapier mit weissem Licht erreichen in diesem Jahre 1515 ihre höchste Vollendung; die Modellierung

---

[124] Gemälde Nr. 31.
[125] Gemälde Nr. 30. Vgl. das oben, Anm. 24, Gesagte.
[126] Eisenmann a. a. O., Nr. 6.
[127] Gemälde (Térey) Nr. 34.
[128] Gemälde (v. Térey) Nr. 33. Vgl. das oben Anm. 24 Gesagte.
[129] S. oben S. 11.
[130] Handzeichnung 34 (hl. Johannes), 204 (Nikolaus), 2 (Kruzifixus) 137 (Visierung für Nikolaus Ziegler, Herrn zu Barr).
[131] Gemälde Nr. 32.

Digitized by Google

der Gestalten wird hervorragend schön. Wieder sind es Hexen, offenbar nach Modellen gezeichnet, in den gewagtesten, z. T. in zweideutigen Posituren:[132] spielend löst Baldung die raffiniert schwierigen Aufgaben, die er sich so selber stellt. Und mit welcher Sorgfalt sind diese Hexenbilder gezeichnet! Man sieht, er ist mit ganzer Seele dabei, hier ist eigentlich das seiner Begabung entsprechendste, seiner persönlichen Liebhaberei zusagendste Feld: denn eine innig fromme, eine tief religiöse Natur wie Dürer ist unser Baldung gewiss nicht gewesen. Schade, dass alle die herrlichen Zeichnungen liegen blieben; weder für Gemälde noch für Holzschnitte oder Kupferstiche hat Baldung später diese Vorstudien benutzt. Es fehlte wohl noch das Publikum für solche Dinge. Aber gerade dieser Umstand, dass Baldung, obgleich er sie praktisch nicht verwenden konnte, immer wieder an diesen Problemen sich mit heissem Bemühen versuchte, scheint so recht dafür zu sprechen, dass wir es hier mit dem innersten Kern seiner Eigenart zu tun haben.

Das Jahr 1515, in dem vermutlich[133] die eigentliche Malerarbeit am Hochaltar begann, sah auch Baldungs erste Totentanzbilder entstehen. Mit Ende des 15. Jahrhunderts beschäftigten sich fast alle Künstler in Deutschland mit solchen Todesphantasien; sie förderten auf diesem Gebiet einen Reichtum der Erfindung, eine Fülle des mehr oder weniger geistreichen Witzes zutage wie kaum auf einem zweiten. Aber während Dürer und ebenso ein Dezennium später Holbein Menschen jeglichen Geschlechts und Standes vom Allbezwinger Tod überrascht werden lassen, zeigt Baldung fast ausschliesslich junge, blühende Weiber als Opfer desselben:[134] sie freuen sich ihrer jugendlichen, üppigen Schönheit — da überfällt sie, umarmt und küsst sie der Unerbittliche mit todbringendem Kusse. Die Sache liegt hier also ähnlich wie bei

---

[132] Handzeichnung 244, vermutlich eine Allegorie auf den blind und unsicher dahinschwankenden Traum. Vgl. Dürers Kupfer «der Traum», B. 76. Dasselbe sehr anmutige Modell diente dem Meister zur Maria der Heimsuchung am Hochaltar; ferner zu der Madonna von 1514 (N. 31) und zu der obscönen Darstellung Handzeichnung 102.

[133] Vgl. oben S. 11.

[134] Vgl. Handzeichnung 28, 46 und 91. Die beiden letzteren bilden die Vorstudien zu den zwei Totentanzgemälden im Basler Museum, Gemälde Nr. 61 und 62. Vgl. auch die Gemälde Nr. 63 und 64 bei Térey.

Digitized by Google

den Hexenbildern: Totentanz wie Hexensabbat müssen die Darstellung entkleideter Frauenschönheit rechtfertigen. Am Tode lag dem Meister ebensowenig wie an der Hexerei; er wollte seine Kunst, seine eigenste, die eben in der glücklichen Auffassung und Wiedergabe der weiblichen Körperformen bestand, an den Tag legen und ausüben. Und diesmal fand sich auch jemand, wohl irgend ein aufgeklärter Basler Humanist, der sich diese Szenen in Farbe bestellte. Zwischen den ersten Entwürfen und der farbigen Ausführung verstrichen zwei ganze Jahre: dies kam bei Baldung öfters vor[135] und bestätigt nur, was wir sonst schon wissen, dass er mit Arbeiten und Aufträgen in der Freiburger Zeit überhäuft war.

Im Jahre 1515 erhielt Baldung auch den ehrenvollen Auftrag, an den Randzeichnungen für das Gebetbuch des Kaisers Max mitzuarbeiten. Die leichthingeworfenen Skizzen, die er dafür schuf, können sich mit denen, die Dürer zu demselben Zwecke zeichnete, nicht vergleichen; die Scenen und Gegenstände, die er sich aussuchte, sind meist sehr weltlicher Natur und wollen zu einem Gebetbuch nicht sonderlich passen: balgende Buben, sich beissende Pferde, ein Wallross, ein Löwe, ein schwer betrunkener Bacchus![136]

Das Jahr 1516 fand ihn zunächst wieder fleissig für den Holzschnitt: er illustrierte für Grüninger in Strassburg eine Auslegung der zehn Gebote mit ganz herrlichen Holzschnitten,[137] den klarsten, grosszügigsten, die er vielleicht überhaupt geschaffen hat.

Aber auch der Maler Baldung ist in diesem Jahr voll Unternehmungslust: er wagte sich frischen Mutes an einige ganz neue Aufgaben. So schuf er damals sein Sintflutbild, das jetzt in Bamberg hängt.[138] Es ist nur eine kleine Farbenskizze, zur Ausführung in grossem Format ist es nie gekommen. Aber man sieht auch der Skizze schon an, wie es gemeint war. Es sollte ein gewaltiges Beleuchtungsstück geben, ganz nach Grünewalds Weise. Der Lichtstrahl, der aus der schwarzen Wetter-

---

135 Z. B. ist es nachweisbar bei dem Porträt Christophs I. von Baden, zu dem die Zeichnung schon 1515 angefertigt wurde, während er das Oelgemälde danach erst 1517 vollendete.

136 Vgl. Handzeichnung 70–75.

137 Zum Teil abgebildet bei Muther a. a. O. II, 238–247.

138 Gemälde Nr. 57.

Digitized by Google

wolke auf die um ihr Leben bangenden Menschen in den Wassern fällt, macht sich auch in dem kleinen Format sehr wirkungsvoll. Es ist ein Jammer, dass sich Baldung nicht weiter an dergleichen Stoffe gewagt hat, er besass entschiedene Begabung dafür.

Aehnlich neu und kühn ist das ebenfalls 1516 geschaffene Bild mit der Marter der hl. Dorothea.[139] Es ist die erste deutsche Schneelandschaft, von der wir das Datum wissen: die Abgestorbenheit der Natur, der tauende Schnee, in den tiefe Fussstapfen eingestampft sind, das fahle winterliche Licht am winterlichen Himmel, das alles ist vortrefflich gegeben. Auch zu einem Altarbild, das 5 Jahre später für Maria auf dem Kapitol in Köln gemalt wurde, datiert der Entwurf aus dem Jahre 1516. Im übrigen nahm die Arbeit am Hochaltar nochmals des Meisters ganze Kraft in Anspruch.

Damit sind wir am Ende von Baldungs Freiburger Zeit angelangt. Die gedrängte Uebersicht, die wir von den mit Sicherheit in den Jahren 1512—16 entstandenen Werken gaben, zeigt uns den Künstler damals im vollsten, vielseitigsten Schaffen begriffen: Gemälde, Holzschnitte, Visierungen drängen sich in ununterbrochener Folge — und wie vieles hat er sicherlich geschaffen, ohne dass wir Kunde davon haben![140] Vielfach bleiben dem vielbeschäftigten Meister seine Entwürfe Jahre lang liegen. Er arbeitet für hochgestellte Fürsten, für Kirchen, für vornehme Private: seine Kundschaft ist die beste, ausgedehnteste. Und dabei schafft er nicht nur so im altbewährten Fahrwasser weiter, nicht nur ein frommes Heiligenbild nach dem andern; nein, wir sehen ihn experimentieren, eigene, neue Wege gehn, sich an neuen Lichteffekten, neuen, hochmodernen Stoffen versuchen, in Farbe wie in Zeichnung bisher unversuchte malerische Wirkungen anstreben. Auch arbeitete er nicht banausisch und ausschliesslich für den Markt: mit rührendem Fleiss und ganzer Hingabe widmete er sich wiederholt Entwürfen, die sich zu Aufträgen nie verdichten sollten, die er nur sich selbst zur

---

139 Gemälde Nr. 56. Vgl oben Anm. 56.

140 Ich erinnere nur an die Glasgemälde der Freiburger Chorkapellen, die sicherlich zum allergrössten Teil nach Visierungen Baldungs geschaffen wurden. Die Autorschaft dieser Glasgemälde zu untersuchen, müsste eine lohnende Arbeit sein.

Digitized by Google

Uebung und zur Freude schuf. So bekommen wir alles in allem das Bild eines ebenso fleissigen als von seiner Kunst begeisterten, rastlos voranstrebenden und an sich weiter arbeitenden Meisters.

Im Frühjahr 1517 kehrte er ins heimatliche Strassburg zurück, um, von kleinen Reisen abgesehen, die letzten 28 Jahre seines Lebens dort zu verbringen. Aus der ersten Zeit nach seiner Heimkehr fehlt es nicht an Spuren, dass er hier seine Kunsttätigkeit eifrig fortsetzte. Aber mit dem Jahre 1520 erlahmt seine Schaffensfreude sichtlich. Es gehen zwar immer noch vereinzelte Werke aus seiner Werkstatt hervor; aber wie gering ist ihre Zahl, wenn man die fabelhafte Produktivität der Freiburger Jahre daneben hält. Auch ist nichts Durchschlagendes, nichts wirklich Frisches mehr unter den in Strassburg geschaffenen Werken: wäre Baldung nicht durch seine früheren Schöpfungen berühmt gewesen, die Werke dieser letzten Strassburger Epoche hätten ihn schwerlich berühmt gemacht.[141]

Wer unsern Baldung auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Könnens erfassen will, der muss es in Freiburg tun, der muss sich in die stolze Schöpfung des Freiburger Hochaltars versenken. Er wird hier einen Künstler kennen lernen, der zwar ohne Zweifel nur zweiten Ranges ist, der sich weder an Gedanken- und Gemütstiefe mit Dürer, noch an packender Gewalt der Farben mit Grünewald vergleichen kann, der aber bei aller Anlehnung an diese beiden Gewaltigen immerhin ein respektables Mass wohl erkennbarer Eigenart und individuellen Strebens besessen hat. Und wer sich dann noch die Mühe gibt, neben das kirchlich gebundene Werk des Hochaltars die freien Ergüsse seiner Künstlerschaft zu halten, wie sie in seinen Handzeichnungen aus der Freiburger Zeit uns vorliegen, der wird sich des Eindrucks nicht erwehren können, dass hier ein grosses Talent auf selbstgewählten Bahnen nach Entfaltung rang, die es leider in völlig befriedigender, innerlich harmonischer Weise nicht erreichen sollte.

141 Die Gründe dieses auffallenden Erlahmens seiner Produktivität entziehen sich wie fast alles, was Baldungs persönliches Leben betrifft, unserer Kenntnis. Wieweit die Reformation und Baldungs Uebertritt zur neuen Lehre daran schuld sein können, behalte ich mir vor, andern Orts auseinanderzusetzen.

Digitized by Google

TAFELN.

Digitized by Google

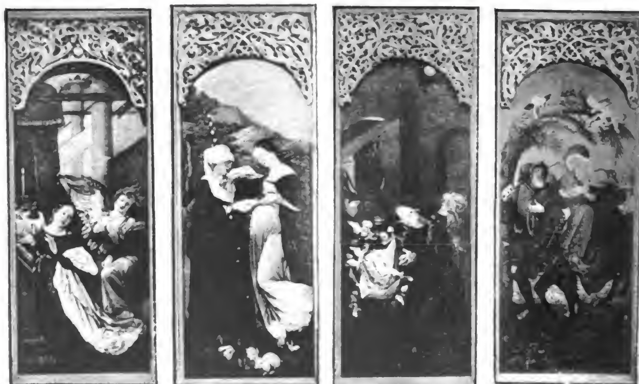
Digitized by Google

Digitized by Google



2 1 3

1—3 DER HOCHALTAR DES FREIBURGER MÜNSTERS: VORDERSEITE, GEÖFFNET.



4 5 6 7

4—7 DER HOCHALTAR DES FREIBURGER MÜNSTERS: VORDERSEITE, GESCHLOSSEN.

Digitized by Google



8
A. DÜRER: DER HELLER'SCHE ALTAR (1509.)



9
A. DÜRER: MARIENLEBEN (1510.)



10
BALDUNG (?) HANDZ. 272. (a. 1512.)



11
BALDUNG, HANDZ. 1. (a 1513.)

Digitized by Google

Digitized by Google



1
H. BALDUNG, BASEL (1510.)



2
H. BALDUNG, FRANKFURT.



3
PETRUS CHRISTUS, BERLIN (1452.)



4
H. HOLBEIN. FREIBURG.

Digitized by Google

Tafel III.



5
AUS DEM BREVIARIUM GRIMANI. VENEDIG.



6
MADONNA IM BESITZ DES HERRN AUGUST ZINSSER (NEW-YORK.)



7
M. SCHONGAUER (BARTSCH 7.)



8
A. DÜRER: MARIENLEBEN.

Digitized by Google

Digitized by Google







2 1 3

1–3 DER FREIBURGER HOCHALTAR, RÜCKSEITE.



4

DIE BILDNISSE DER MÜNSTERPFLEGER AN DER PREDELLA DES FREIBURGER HOCHALTARS, RÜCKSEITE.

Digitized by Google



5
H. BALDUNG: ASCHAFFENBURG.



6
H. BALDUNG: BASEL (1512)



7
H. BALDUNG: BERLIN (1512).



8
H. BALDUNG. DREIFARBENHOLZSCHNITT.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

1 DIE SCHNITZEREI AN DER PREDELLA DES HOCHALTARS IM FREIBURGER MÜNSTER

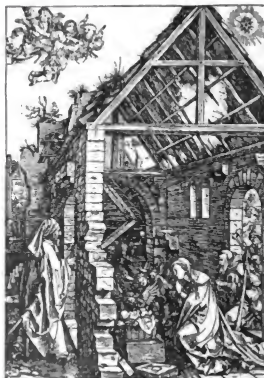


A



2. A. DÜRER: MARIENLEBEN.

B



3. A. DÜRER: MARIENLEBEN.

Digitized by Google

C



4. A. DÜRER: MADONNA MIT DER MEERKATZE.

D



5. A. DÜRER: DIE WEIHNACHT

E



6. A DÜRER. (1511.)

F



7. M. SCHONGAUER.

Digitized by Google

Digitized by Google

18. Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Von Willem Vogelsang. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Lichtdrucktafeln. 6. —

19. Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Von Professor Dr. Berthold Haendcke. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. —

20. Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Von S. Graf Pückler-Limpurg. Mit 11 Abbildungen. 3. —

21. Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Von Alfred Peltzer. 8. —

22. Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468-1531. Von Eduard Tönnies. Mit 23 Abbildungen. 10. —

23. Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Von Paul Weber. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —

24. Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Eine Untersuchung von Jos. Mantuani. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. 3. —

25. Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrh. Von Ernst Wilhelm Bredt. Mit 14 Tafeln. 6. —

26. Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung von Friedrich Haack. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

27. Albrecht Dürers Genredarstellungen. Von Wilhelm Suida. 3. 50

28. Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Von W. Behncke. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. 8. —

29. Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreussen. Von Anton Ulbrich. Mit 6 Tafeln. 7. —

30. Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen herausgegeben von Max Frankenburger. 4. —

31. Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Von A. Stolberg. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —

32. Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie. Von Fr. H. Hofmann. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —

33. Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte. Von Gustav Pauli. Mit 36 Tafeln. 35. —

34. Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Von O. A. Weigmann. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —

35. Studie über das deutsche Schloss und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Von Dr. H. Schmerber. Mit 14 Abbildungen. 6. —

36. Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Von Karl Simon. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —

37. Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Von Otto Buchner. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —

38. Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Von Valentin Scherer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

39. Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Von Karl Rapke. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. —

40. Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt von Jos. Aug. Beringer. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. 10. —

41. Versuch einer Dürer Bibliographie. Von Hans Wolfg. Singer. 6. —

42. Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrhundert. Von Max Geisberg. Mit 6 Tafeln. 8. —

43. Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Von Otto Wiegand. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

44. Die Holzschnitte zum Ritter vom Turn (Basel 1493). Mit einer Einleitung von Rudolf Kautzsch. Mit 48 Zinkätzungen. 4. —

45. Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Von Robert Bruck. Mit 41 Lichtdrucktafeln und 5 Textabbildungen. 20. —

46. Von Jan van Eyk bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. Von Dr. F. von Schubert-Soldern. 6. —

47. Maulbronn. Die Baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluss auf die schwäbische und fränkische Architektur. Von Paul Schmidt. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. 8. —

48. Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Von S. Graf Pückler-Limpurg. Mit 5 Autotypien und 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

49. Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Von Fritz Baumgarten. Mit 5 Bildertafeln und 17 Abb. im Text. 5. —

50. Hans Weiditz der Petrarkameister. Von H. Röttinger. Mit 38 Abb. und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —

51. Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Von B. Kossmann. Mit 3 Tafeln. 4. —

Weitere Hefte in Vorbereitung.

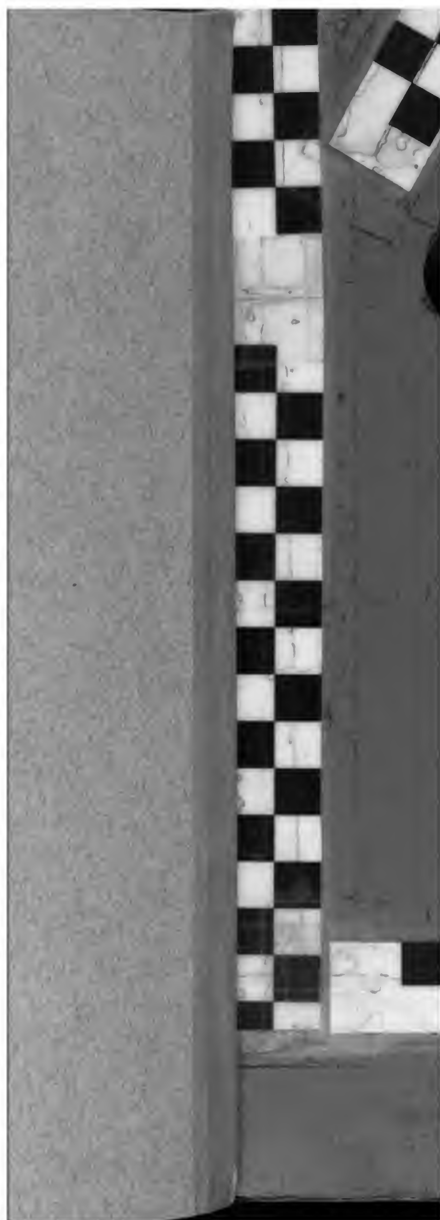
Die Studien zur Deutschen Kunstgeschichte erscheinen in zwanglosen Heften. Jedes Heft ist einzeln käuflich.







Digitized by Google



Digitized by Google